L. eleg. g.
246
h

Marmontel
Z. eleg. g
246 h
<36611635560017
<36611635560017
Bayer. Staatsbibliothek
E, B

6

Ueber die dramatische Dichtkunst.

Vom

Herrn Marmontel.

Aus dem Französischen.

Erster Theil.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage,
1774.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorbericht
des teutschen Uebersetzers.

Herr Marmontel (ein Mann, den gewiß jeder Kenner und Liebhaber der schönen Wissenschaften mit einem Gefühl der wärmsten Hochachtung nennt,) entschloß sich vor kurzen zu einer prächtigen Sammlung und Ausgabe der besten Stücke des französischen Theaters, im tragischen, komischen und lyrischen Fache; davon wir nun bereits den ersten Band unter dem Tittel: Chefs — d' Oeuvre dramatiques, erhalten haben. Seine Gründe dazu soll er uns selbst sagen:

„Unter der Menge von Leuten, die aus „Geschmack das Schauspiel zu ihrem „Hauptvergnügen machen würden, giebt es „einige, die ihr Alter, ihr Stand, ihre „Denkungs= und Lebensart davon entfer= „nen. Um sie für diese Beraubung schad= „los zu halten, habe ich mir vorgesetzt, ei= „ne Sammlung der besten tragischen, ko= „mischen und lyrischen Stücken vom franzö= „sischen Theater zu geben, und so viel als „möglich, die theatralische Vorstellung zu „ersetzen, daß man jedes Stück mit solchen „Kupferstichen und Vignetten zu schmü= „cken, wo die interessantesten Augenblicke der „Handlung den Augen der Leser dargestellet „würden."

Was Herr Marmontel hier von der Schönheit dieses Werks spricht, beweißt der erste Band völlig; als welcher mit allem, was die typographische Pracht liefern kann, prangt. Doch das schätzbarste an diesem Werke, sind die vortreflichen Abhandlungen, welche Marmontel jeder von diesen Gattungen des Drama vorgesetzt hat. Diese auszuheben, und gemeinnütziger zu machen, war mein Zweck; da der hohe Preiß des Originals (denn jeder Band kostet 24 livres) manchen weniger reichen Liebhaber vom Ankaufe desselben abzuschrecken, mich vermuthen ließ. Sie bedürfen keiner Empfehlung, da sie von einem Marmontel sind. Der erste Band enthält die beyden Abhandlungen über den

Ursprung und das System der dramatischen Poesie, und über das Trauerspiel. Diese liefere ich hier, und mit den folgenden Bänden, (davon Herr **Marmontel** von 6 Monat zu 6 Monat einen verspricht,) die übrigen beyden. Ich hoffe dadurch dem Publiko kein unangenehmes Geschenk zu machen, und angehenden dramatischen Dichtern ein brauchbares Handbuch zu liefern. Weimar, den 24 Jänner 1774.

I.

Ueber das System, den Ursprung und Fortgang der dramatischen Dichtkunst.

Die Nachahmung ist die Quelle aller Künste, deren Urbild die Natur ist, und eine Art von Naturtrieb reißt den Menschen dazu hin. Mit erhobenen Arbeiten ahmt die Bildhauerey nach; mit Farben die **Mahlerey**; mit Tönen, Accorden und Numerus die **Musik**; mit abgemeßnen Schritten und Bewegungen die **Tanzkunst**; mit Gesten die **Pantomime**; mit Gesten und Worten die **Deklamation**, und die **Dichtkunst** mit Wollaut und Maas der Sprache. Die letztere aber nahm von allen Künsten das, was ihrer Nachahmung mehr Reiz und Wahrscheinlichkeit geben konnte. Sie machte sich durch Hülfe einer figurirten Sprache ein Colorit wie die Mahlerey, eine Melodie wie die Musik. Bald verband sie sich mit der Musik, deren Töne sie verschöner-

ten, bald mit der Pantomime, deren Gesten sie belebten, und endlich mit beyden zugleich, einen einzigen allgemeinen Ausdruck für Verse, Gesang und Handlung zu schaffen. Sie gieng noch weiter, rufte, um uns durch alle Sinnen Illusion zu machen, die Mahlerey zu Hülfe, und ließ durch sie den Ort der Handlung selbst erschaffen.

Man sieht nun schon wie die drey Systeme der Epischen, Lyrischen und Dramatischen Dichtkunst entstunden; und aus beyden letzteren noch ein viertes, welches sie vereinigte.

Da das System der dramatischen Poesie am meisten zusammengesetzt ist, so mußte es auch zuletzt erfunden werden. Dieß verhielt sich auch in der That so; denn da Suzarinn und Thespis den Karn, oder besser, da Aeschylus das Theater bestieg, hatte Homer bereits vor mehr als vierhundert Jahren den trojanischen Krieg besungen, Eumelus vor mehr als zweyhundert Jahren die Arbeit der Bienen in Versen beschrieben, und Archilochus Satyren gemacht, Terpander vor mehr als hundert Jahren die Sitten der Lacedämonier durch Lieder gebessert, Tyrtäus sie zum Kriege gereizt, Alphäus, Sappho und Epimenides gesungen, und Minermus Liebe in Elegien geseufzt.

Indeß war es doch die Natur selbst, welche zur dramatischen Kunst führte, und weder Thespis noch Aeschylus machten die ersten Versuche darinnen. Der erste Mensch schon war es, der es wagte, der Affe seines gleichen zu seyn, und seine Sprache, seine Minen, seine Gesten, seine Bewegungen, seinen Ausdruck der Freude, des Schmerzes, der Liebe, des Schreckens, des Zornes u. s. w. nachzuahmen. Freylich noch ein großer Abstand von hier bis auf einen Britannicus des Racine oder einen Tartůfe des Moliere, aber eben aus einem bloßen Kinderspiele das erhabenste Schauspiel gemacht zu haben, ist das Wunderwerk des Genies.

Das Lächerliche mußte der erste Gegenstand der Nachahmung seyn; denn überhaupt kopiert man das Lächerliche am liebsten. Ein Geheimniß der menschlichen Bosheit, welches Kinder am leichtesten verrathen. Eben so gerne sieht man einen lächerlichen Gegenstand nachahmen, und also war es einerley Grundtrieb, die Bosheit, welcher das Lustspiel erfand, und ihren guten Fortgang unterstützte.

Der Gedanke, sich über nachgeahmte Schmerzen, Klagen und Thränen zu betrüben, scheint anfangs sonderbarer als der Einfall, sich am nachgeahmten Lächerlichen zu vergnü-

gen; aber die Natur gab eben sowohl die Anleitung dazu. Man bemerkt an Kindern ein eben so lebhaftes Vergnügen, sich durch fürchterliche oder Mitleiden erweckende Erzählungen rühren zu lassen: und dieß war die Quelle des Trauerspiels.

Man fieng also damit an, dem Volke eben so, wie den Kindern, schreckliche oder lustige Fabeln zu erzählen. Aber der Dichter, damals noch der einzige Akteur, wollte seine Erzählung beleben. Er sang sie also bald zu seiner Leyer, und schien ein Begeisterter; bald versetzte er sich in die Scene seiner Geschichte, und nahm die Empfindungen selbst an, welche er seinen Personen gab. So war z. E. Homer, bey Hersagung seiner Iliade, bald hitzig, wild und stolz, wie der junge Achill, bald kleinmüthig und niedergeschlagen, wie der alte Priam; und wenn es, wie man sagt, wahr ist, daß er auch ein komisches Gedicht gemacht, so spielte er es ohnstreitig auf eben diese Art.

Diese Kunst des Dichters, seine Erzählungen durch eine nachahmende Deklamation zu beleben, mußte den Wunsch erregen, eine ganze Fabel auf diese Art vorgestellt zu sehen, und schon Thespis hätte den glücklichen und fruchtbaren Einfall haben können, die Rollen dersel-

den verschiedenen Akteurs auszutheilen, und sie auf die Bühne zu bringen. Aber erst Aeschylus hatte ihn; denn nur ein Mann von Genie faßt einfache und große Ideen, welche nicht eben so gut gefunden zu haben, der gemeine Haufe sich hernach wundert.

Was man an diesem Erfinder des Trauerspiels besonders bewundern muß, ist, die Natur dieses Gedichts mit einem male so vollkommen gefaßt zu haben, daß nach ihm, seit zwey und zwanzig Jahrhunderten, niemand mehr Größe und Regelmäßigkeit hineinlegen konnte. Ein Beweis davon ist sein Trauerspiel: die Perser.

Sobald das erhabene Drama nun wirklich das Gemählde einer vollständigen Handlung geworden war, da man in Athen den politischen und moralischen Nutzen desselben fühlte, da man ihm Bühnen errichtete und Preiße aussetzte, kam es drauf an, wer dieser großen Mahlerey berühmter Verbrechen und Unglücksfälle mehr Stärke und Wahrheit geben könne. In weniger als einem halben Jahrhundert erschien Aeschylus, Sophokles, Euripides, Aristarchus, Empedokles, Jon, Nikomachus, Cephißidorus, mit einem Worte, ein ganzer Haufe tragischer Dichter, die vor dem ganzen ver-

sammelten Griechenland bey den öffentlichen Spielen um den Preiß des Genies stritten. Und was für einen Begriff von dem Reichthume des griechischen Theaters muß man nicht bekommen, wenn man überlegt, daß allein Sophokles hundert und zwanzig, Aeschylus neunzig, Cherillus hundert und funfzig, Euripides zwey und neunzig Trauerspiele machte, und andre ihrer Zeitgenossen fast eben so viele lieferten!

Das Lustspiel wurde Anfangs nicht mit eben der Sorgfalt ausgebildet. Der Rath von Athen vernachläßigte es, da es bey seinem Ursprunge zu verächtlich, und auf Thespis Karne kaum der Schatten der niedrigsten und gröbsten Farce war. Kaum aber kam es ein wenig in Gunst, so erwachte auch hier der Wetteifer; denn vom Crates, dem ersten regelmäßigen griechischen, bis auf Nävius, den ersten lateinischen komischen Dichter, zählt man in einer Zwischenzeit von zweyhundert Jahren mit Gewisheit funfzig griechische Lustspiel-Dichter. Weis man nun, daß Aristophanes funfzig, Cratinus ein und zwanzig, Plato der Dichter dreyßig, und Menander mehr als hundert Lustspiele verfertigte, so kann man sich einigermaßen einen Begriff von dem fruchtbaren Genie dieser Männer machen.

Das Trauerspiel war bey den Griechen das, was es bey einem republikanischen Volke seyn mußte, welches großer Veränderung ausgesetzt war, und Muth und Beständigkeit für politische Tugenden hielt. Es war alles, was es auf unermeßlichen Bühnen vor einem versammleten ganzen Volke seyn konnte. Zum politischen Zwecke hatte es Furcht und Haß der Könige; zur Lehre Verhängnis, und zur Moral Gleichheit der Menschen unter der Regierung des Schicksals. Seine Manier war einfach, groß, stark und erhaben; seine Beredsamkeit, Handlung, und alle seine Bilder hatten große Züge. Natur, Wahrheit der Sitten, und grosse auffallende Situationen waren seine herrschenden Schönheiten; aber in Ansehung der Charaktere, der Kenntniß des menschlichen Herzens, Anlage der Fabel, Verwebung der Intrigue und Fülle der Handlung war es und konnte es nicht das seyn, was es unter uns ist.

Vom griechischen Lustspiele kennt man drey Zeitalter. Im ersten nennte es die Personen selbst, welche es angriff, und dem öffentlichen Spotte aussetzte. Im zweyten verbothen die Gesetze diese ungezähmte Freyheit, und statt Personen zu nennen, zeichnete es sie nun, zwar

mit mehr Kunst, jedoch mit nicht weniger Bosheit. Im dritten durfte es, ohne Personen auszuzeichnen und anzugreifen, nur Laster und Lächerliches schildern. Dann erst hörte es auf eine unverschämte Satyre zu seyn, und verdiente den Namen Komödie.

Freylich ist nicht zu läugnen, daß die Erlaubniß, einen Schelm, Betrüger und öffentlichen Taugenichts auf die Bühne zu bringen, und ihn in Person dem rächenden Spotte der Zuschauer auszusetzen, das Lustspiel für die guten Sitten heilsamer gemacht haben würde, wenn es möglich gewesen wäre, das Amt solcher Censoren und öffentlichen Rächer, allezeit sehr tugendhaften Männern aufzutragen. Ja, die Athenienser mußten selbst den Nutzen dieser fürchterlichen Züchtigung fühlen, weil sie sich ihr eine Zeitlang unterwarfen. Aber vorausgesetzt auch, daß diese Freyheit nie in strafbaren Muthwillen würde ausgeartet seyn; vorausgesetzt, daß die Lustspieldichter allezeit Rechtschaffenheit genug zu einem so fürchterlichen Amte besessen hätten; vorausgesetzt, daß Aristophanes und seines gleichen so gerecht gewesen wären, als sie es nicht waren; vorausgesetzt endlich, daß allezeit wahre redliche Männer, die zwar nützlichen aber doch immer sehr

verhaßten Werkzeuge dieser öffentlichen Anklage und Züchtigung hätten seyn wollen, werde ich noch zeigen, daß, von Seiten der Kunst, dieß noch gar nicht die wahre Art der Komödie war, und daß sie von Aristophanes bis auf Menander nicht allein ihren Charakter, sondern auch ihr ganzes Wesen veränderte. Bey dem einem war sie eine bloße elende Gabe, Leute, die sie angriff, aufzustellen und nachzuahmen; bey dem andern, eine Kunst mit dichterischen Genie und Erfindung begabt; eine Kunst, selbst ein ganzes Ideal aus Zügen des Lächerlichen oder des Lasters, welches geschildert werden sollte, zusammen zu setzen.

Horaz sagt uns, daß die Römer, in der Ruhe, welche auf die Punischen Kriege folgte, anfiengen das Gute und Nützliche in Griechenlands tragischen und komischen Dichtern aufzusuchen, ja sogar sie selbst gut zu übersetzen versuchten. In Ansehung des Ursprungs des Trauer- und Lustspiels zu Rom ist dieß zwar gegründet, aber was den Zeitpunkt betrifft, den Horaz angiebt, so hat man viel Vermuthung, zu glauben, daß sein Text in dieser Stelle verfälscht sey.

Der schönste Zeitpunkt für die Komödie in Rom scheint der Periode der Punischen Krie-

ge, von Nävius bis auf Terenz und Afranius, ohngefähr der Zeitraum von einem Jahrhunderte gewesen zu seyn. In diesem Perioden blühten Licinius, Säcilius, Plautus, Lucilius und Turpilius; Terenz aber starb dreyzehn Jahre vor Carthagos Untergang. Es kann also nicht erst, wie Horaz sagt, post punica bella gewesen seyn, da die Römer anfiengen die Griechen nachzuahmen. Unter allen hier angeführten Dichtern sind uns blos vom Plautus und Terenz einige Stücke übrig geblieben, und von diesen beyden hat der eine den Cratinus und der andre den Menander nachgeahmt. Aber ich sehe nicht ein wie man im Plautus Aehnlichkeit mit dem Aristophanes hat finden wollen. Gewiß, der Nachahmer des Aristophanes würde, meiner Meynung nach, schlecht von den Römern aufgenommen worden seyn.

Es war also bloß das Lustspiel des dritten Zeitalters, welches bey einem so stolzen und strengen Volke sein Glück machen konnte. Das Beyspiel des ersten lateinischen komischen Dichters, des Nävius, welcher, vermuthlich wegen einiger sich genommnen Freyheit, durch die Parthey der Edlen aus Rom vertrieben wurde, machte seine Nachfolger klüger, und ohngeach-

tet das Lustspiel alle Stände, vom Sklaven bis zum Consul schilderte, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß man alle persönliche Aehnlichkeiten und Anspielungen dabey vermied.

Das Jahrhundert Augusts scheint keinen einzigen berühmten komischen Dichter hervorgebracht zu haben. Der Geschmack an den **Atellanen** und **Mimen** *), das heißt, am niedrigsten Komischen, hatte schon in Rom überhand genommen, und bald drauf verdrängten die **Pantomimen**, in die man sich zu verlieben anfieng, die Schauspieler ganz und gar.

Das Lustspiel wagte es den Pfad der Griechen zu verlassen, und römische Sitten zu mahlen. Das Trauerspiel wurde furchtsamer. Man versuchte zwar manchmal noch über seine Muster hinauszugehen, wie z. E. **Pacuvius**, dem wir die Bereicherung der **Iphigenia in Tauris**, und den edlen Streit der Freundschaft, diese rührende Scene, wo **Pylades** für **Orest** sterben will, zu danken haben; aber ohngeachtet man die edlen und blutigen Jahrbücher der römischen Republik zu Trauerspielen vor Au-

*) **Atellanen** und **Mimen**, welche keinesweges mit den **Pantomimen** zu verwechseln sind, waren bey den Römern die gröbste Art von Possenreißern und Stocknarren, die nichts als die niedrigsten Farcen mit Zoten durchwebt, aufführten.

gen hatte, so schien man sich doch hauptsächlich an schon von den Griechen bearbeitete Subjekte zu binden. So weiß man, daß Andronikus nichts that, als übersetzte; und ausserdem bestehen die uns bekannt gewordnen Trauerspiele der Römer bloß in dem Orest von Pacuvius, der Elektra von Accius, dem Oedipus von Julius Cäsar, dem Ajax von Caßius, ebendemselben von Oktavius, dem Thyest von Gracchus und Varius, der Medea von Ovid, und in dem Theater des Seneka. Der letztere verdarb alles, da er Witz an die Stelle, der Empfindung und Deklamation an die Stelle der Sprache der Natur setzte. Wahrscheinlicherweise hatten Caßius und Varius den Sophokles nicht so nachgeahmt. Dem Julius Cäsar warf man Mangel der Stärke vor; lenitatem sine nervis; soll man aber von dem Talent des Oktavius aus den schönen Versen, die er auf Virgils Tod machte, urtheilen, so muß man in der That beklagen, daß sein Ajax weder geendigt, noch uns erhalten worden.

Im vierten Jahrhunderte der christlichen Kirche fiel es dem heiligen Gregorius von Nazianz ein, geistliche Schauspiele anstatt der profanen, welche man dem Volke gab, einzu-

führen. Italien nahm sie zuerst an, dankte sie aber auch zuerst wieder ab. Durch Hülfe des Venetianischen Handels mit dem Orient brachten die neuern Griechen im dreyzehnten und vierzehnten Jahrhunderte den Geschmack an der Dichtkunst und Mahlerey wieder nach Italien, und Boccaz, Petrarch und Aretin wurden, so wie die ersten Venetianischen, Florentinischen und Römischen Mahler, ihre Schüler.

In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts beschleunigten zwey merkwürdige Begebenheiten das Wiederaufleben der Wissenschaften; nemlich die Erfindung der Druckerey und die Eroberung Constantinopels durch Mahomet den Zweyten. Damals war es, daß die Lascaris und eine Menge andrer gelehrten Griechen nach Italien flohen, von dem berühmten Lorenz von Medicis, dem Vater der Wissenschafften, aufgenommen, geehrt und mit Wohlthaten überhäuft wurden, und in die Bibliotheken von Florenz und Rom diejenigen kostbaren Ueberreste des Alterthums brachten, welche der gelehrte Aldus Manucius noch vor Ende eben dieses Jahrhunderts zu Venedig druckte.

Zu Anfang des folgenden Jahrhunderts regierte Leo der Zehnte, und unter seiner Re-

gierung blühten Machiavel und Ariost neben einem Raphael und Corregio. Zugleich erschien ein Ruccellai, Rusante und Lasca. Diese waren es, welche das Lustspiel in Italien wieder bearbeiteten, und man muß bekennen, daß es nach ihnen nicht viel mehr Fortgang gemacht hat. Die Ursach davon ist selbst die Leichtigkeit des Italieners ohne Kunst komisch zu seyn. Vielleicht war es auch der Gebrauch, die Komödien auf öffentlichen Plätzen vor dem gemeinen Volke zu spielen, welcher sie verhinderte sich höher zu schwingen. Endlich fieng man doch an mehr als diesen bloßen Zeitvertreib des Pöbels zu verlangen, und eben diese Nation, welche unter allen den schnellsten und lebhaftesten Witz, den besten Ausdruck des Spiels, und die gefälligste Pantomime hat, schämte sich nicht von ihren Nachbarn Muster des wahren Komischen zu hohlen. Hieraus machte sie sich ein anständigeres Schauspiel, und Moliere, der erst ein Nachahmer der Italiener war, wurde zuletzt ihr Muster.

Zu gleicher Zeit, da Ariost, Machiavel und Aretin Italien mit ihren Lustspielen unterhielten, erschütterten es Trißino, Bibiena und Dolce mit ihren Trauerspielen, die sie von den Griechen nachahmten oder übersetzten, und

mit aller Pracht der alten Theater aufführen ließen. Sie brachten sogar die Chöre der Alten dabey an, und die Herzoge von Florenz und Ferrara wendeten Summen auf diese Schauspiele, die ihrem Pracht und ihrer Liebe für die Künste würdig waren. Aber dem griechischen Trauerspiele gieng es in Italien wie einer ausländischen Pflanze. Es kam zwar, aber es artete aus. Es wurde schwach, und entnervt. Keine Verwickelung; kein Feuer; kalte Deklamation anstatt einer warmen, hinreissenden Handlung; alle Fehler der Griechen und wenige von ihren Schönheiten ungeschwächt; so sahe es um das tragische Theater in Italien aus. Die gesungnen Chöre machten mehr Eindruck und Vergnügen als die Handlung selbst; eine übertriebene Liebe für die Musik nahm überhand, und endlich mußte der Dichter mit dem Tonküstler gemeinschaftliche Sache machen, um nur einige Aufmerksamkeit verdienen zu können. Auf diese Art kam es, daß zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts die Italienische Oper an die Stelle des Trauerspiels trat. Ich werde, wenn Zeit und Ort es erlaubt, von dieser neuen Gattung des Drama reden, und zeigen, welchen Fortgang es noch machen könnte, wenn es al-

le seine bisher bekannten Hülfsmittel brauchte, und seine Schönheiten versammlete.

Aus dem kurzen Abrisse, den Fontenelle von der Geschichte des französischen Theaters geliefert hat, kann man sehen, was die dramatische Dichtkunst unter den Provenzaldichtern, im vierzehnten Jahrhunderte war; wie sie in den zwey folgenden Jahrhunderten aussahe, da man in Paris Geheimnisse der Religion, Farcen und Possen spielte; wer der Jodelle war, der unter Heinrich dem zweyten so viel Lobsprüche und Beyfall erhielt, den Franzosen nur einen ganz dunklen Begriff von der alten Tragödie und Komödie gegeben zu haben; wer sein Nachfolger Garnier war, der seiner elenden, kalten, genie- und kunstlosen Produkte ohngeachtet selbst von Gelehrten und Dichtern seiner Zeit über einen Sophokles und Euripides erhoben wurde: und wer endlich der unglückliche Hardi war, dem die Natur mehr Anlage als jenen beyden gegeben habe, der aber, durch die Noth gedrungen, wenigstens sechshundert Stücke fürs Theater, und oft zweytausend Verse in vier und zwanzig Stunden zu machen, weder Wahrscheinlichkeit noch Wohlstand kannte, oder kennen wollte, und der aus Mangel der Zeit die Regeln zu

beobachten, wider seinen Willen, wie er selbst sagt, das Mittel ergriff, sich davon loszumachen.

Fontenelle hat in diesem Abrisse genug gesagt, um zu zeigen, wie viel Frankreich dem großen Corneille schuldig sey. Die Lücken, welche er gelassen hat, können sehr leicht aus der fortgesetzten und vollständigen Geschichte des französischen Theaters, die nachhero erschien, ergänzt werden.

Bis zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts tappte man gleichsam in der dramatischen Dichtkunst in Frankreich im Finstern. Man wußte die dramatische Handlung weder durch Lebhaftigkeit der Empfindungen und Gemählde, noch durch Wärme der Intrigue und Interesse der Situationen zu beleben. Dieß große Geheimniß der Kunst, ohne welches die Kunst nichts ist, war noch niemanden offenbahrt; der Witz suchte es vergebens; nur dem Genie war der Ruhm, es zu entdecken, aufbehalten. Indessen fieng man doch wieder an von den Regeln der Bühne zu sprechen. Man schwatzte wenigstens davon, wenn man sie auch nicht befolgte. Dieß hieß kapituliren; und die Vernunft, welche anfieng die Sache des guten

Geschmacks zu führen, mußte nothwendig endlich ihren Handel gewinnen.

Eine gute Folge davon war der Pyramus des Theophile, der 1617 erschien, und mit seinem unerhörten guten Erfolg den ganzen alten Ruhm eines Hardi stürzte. Und dieß mit Recht; denn Theophile, der von Natur eine feurige Seele, kühne Einbildungskraft genug, und ein für den Wohllaut sehr fühlbares Ohr hatte, würde vielleicht in einem noch erleuchtetern Jahrhunderte ein vortreflicher Dichter gewesen seyn. Da war gar kein Vergleich zwischen seinem Trauerspiele und allen vorhergehenden. Einzeln genommen steckt es zwar voll kindischer Wortspiele, übertriebener Empfindungen und niedriger oder schwülstiger Ausdrücke; sein Witz fällt mit rechter Raserey auf das Falsche und Schielende; aber im Ganzen ist Interesse und Hoheit, zuweilen ein recht glücklicher Vers, und ein Styl voll Leidenschaft in seinem Stücke. Es ist ein schlechtes Trauerspiel, das Begriff von einem guten giebt, und uns bedauern macht, daß der Dichter nicht eben so viel Geschmack als Talent hatte.

Mairet war daher der erste, der uns 1629 ein regelmäßiges und gutes Trauerspiel, seine

Sophonisbe, lieferte. Man schrieb sie dem Theophile zu, vielleicht daß man nicht zwey Menschen loben dürfe. Indessen gleicht sich doch nichts einander weniger, als der Styl des Pyramus und der Sophonisbe. Die Fehler des einen, sind Schwulst und Spitzfündigkeiten; die Fehler des andern, Schwäche und allzuvertraulicher Ton. Indessen war doch immer das Stück des Letzteren ein Wunderwerk für sein Jahrhundert *).

Das erste gute Trauerspiel auf dem Italienischen Theater, war ebenfalls eine Sophonisbe von Trißino. Man hatte es verschiedene mal zu übersetzen versucht, allein die Italiener waren nicht zu Mustern der Franzosen bestimmt. Dieß ist ein Ruhm, den bloß die Spanier mit den Griechen getheilt haben. **Mairet** scheint die Simplicität der Griechen in seiner Sophonisbe vor Augen gehabt zu haben, ohngeachtet er ihr keine Chöre gab; **Corneille** aber nahm die Manier der Spanier, ahmte sie nach, und machte sie vollkommen. Dieß beweißt jedoch

*) Eben diese Sophonisbe des **Mairet** macht nunmehr das erste Stück in den Chefs-d'oeuvre dramatiques aus.

keinesweges, daß das Spanische Theater damals nicht noch ausschweifender und ungeheurer als das Französische gewesen sey. Es war ein Gemische von Barbarey und Aberglauben, von romantischen Rasereyen und Schwulst des orientalischen Styls, von Geschmack der Vandalen und Mauren. Aber dem ohngeachtet war mitten unter diesem Haufen abentheuerlichen Wustes und frommer Narrenspossen, immer Leben, Bewegung, und zuweilen eine Episode von Leidenschaften, welche der theatralischen Handlung Wärme gab. Man sahe zwar eine noch regellose, aber doch lebhafte Einbildungskraft darinnen, da hingegen bey Franzosen und Italienern Trockenheit, Leeres, lange Weile, kalte und knechtische Nachahmung der Alten, und lange Deklamationen statt einer lebhaften und hinreißenden Handlung, die gemeinsten Fehler des Theaters waren. Politische Umstände gaben noch überdieß dem Beyspiele der Spanier, deren Sprache schon an den glänzendsten Höfen Europens ausgebildet worden war, das Uebergewicht.

Es war also der romantische Geschmack der Spanier, der in Italien, Frankreich und England die Oberhand bekam; doch mit diesem Un-

terschiede, daß Italien ihn annahm, und nicht verbesserte; in England Shakespear ihn mit Natur verband, doch nicht von Barbarey reinigte, in Frankreich aber der große Corneille allein genug Genie und Einsichten hatte, aus diesem unförmlichen Model das erhabene Ideal eines neuen, eben so regelmäßigen, aber fruchtbareren und moralischeren Schauspieles als bey den Alten, zu bilden.

II.

Ueber das Trauerspiel.

Man glaubt schon eine deutliche und einfache Erklärung vom Trauerspiele gegeben zu haben, wenn man es ein Gemälde menschlicher Leidenschaften nennt, und seinen Hauptcharakter darinnen setzt, Schrecken und Mitleid in der Seele zu erwecken. Jedermann, der einen Sophokles und Euripides, Corneille oder Racine gelesen hat, kennt nun gleich die Gattung, worinnen sich diese Dichter hervorthaten; aber bey einer genauern Zergliederung des Begriffes, findet sich es, daß man zwey Gattungen statt einer beschrieben habe, und daß, aus Doppelsinn der Worte, diese Beschreibung auf beyde gleich passet.

Leidenschaften waren, nach dem Sinne der Alten, zerstörende oder schmerzhafte Eindrücke äußerer Gegenstände auf uns, deren Empfindung durch Klagen, Geschrey oder Thränen ausgedrückt, Mitleid erwecken kann. Ariost und Tasso führen als Exempel Tod, Wunden,

Klagen, und Kummer an. Ein Schauplatz der Leidenschaften, nach dem Sinne der Alten, ist also ein Schauplatz der Zufälle, welche auf die Seele der Schauspieler zerstörende oder schmerzhafte Eindrücke machen.

Leidenschaften, nach dem Sinne der Neueren, sind die ungestümsten Bewegungen der Seele; ihre gewaltsamsten Triebe; Liebe, Haß, Rache, Zorn, Ehrgeiz, Eifersucht in ihren schrecklichsten Anfällen, im höchsten Grade ihrer blinden Raserey. Ein Schauplatz der Leidenschaften, nach dem Sinne der Neueren, ist also ein Schauplatz, wo der Mensch diesen Furien überliefert wird, die ihn martern und ihm das Herz zerfleischen.

Der Mensch mag aber in einem oder dem andern Verstande ein Opfer der Leidenschaften werden, so ist er doch immer für seines gleichen ein rührender und schrecklicher Gegenstand. Der einzige Unterschied ist, daß die Ursach seines Unglückes bald außer ihm, bald in ihm selbst liegt; und eben dieß ist es, was die beyden Gattungen, die ich entwickeln will, wesentlich unterscheidet.

Schicksal und Natur sind die beyden Quellen des Schreckens im Trauerspiele; Verhängniß bey den Alten, Wille bey den Neueren;

dieß sind seine zwey großen Triebfedern. So verhält sich z. E. die Seele eines Oedips in seinem Unglücke völlig leidend, da hingegen die Seele eines Orosmanns selbst die wirkende Ursach des Lasters und Unglücks ist, in welches ihn die Liebe stürzt. In dem einem erschreckt uns die grausame Macht seines Schicksals, in dem andern eine traurige Neigung, die seinen Willen unterjochet. Im Oedip beklage ich einen unglücklichen Sklav; im Orosmann einen Unsinnigen; in beyden aber Leute, die ein besseres Schicksal verdienten.

Nachdem ich nun den doppelten Sinn der Beschreibung, die auf beyde Gattungen paßt, entwickelt habe, wollen wir auch sehen, wie sie sich beyde vereinigten, einerley Wirkung hervorzubringen, und warum von allen Empfindungen, welche die theatralische Nachahmung in uns erregen kann, Furcht und Mitleiden die einzigen sind, welche zu allen Zeiten und bey allen Völkern der Welt, dem Trauerspiele wesentlich beygelegt schienen.

Die Bewegung der Freude ist süß; aber sie schwächt sich durch ihre Dauer. Diese Empfindung unserer Seele gleicht einer fremden Pflanze, die nach und nach vertrocknet und stirbt, und aus keiner andern Ursache als we-

gen der Unfruchtbarkeit des Bodens, der nicht für sie geschaffen ist.

Die Neugierde bleibt nur so lange munter und lebhaft, als Furcht und Mitleiden sie beseelen; und ist die Lage der Dinge nicht beschwerlich oder schmerzhaft, so bleibt die Seele dabey ruhig, und über den Ausgang kalt und gleichgültig.

Bewunderung, welche Tugend, Hoheit der Seele, und alles was stark und erhaben heißt, selbst das Verbrechen nicht ausgenommen, in uns erregt, trägt zwar etwas zum theatralischen Interesse bey; aber es ist noch nicht hinreichend. Die Menschen sympathisiren mit Vergnügen, aber weit schwerer bewundern sie; und entzückt sie auch die Schönheit dessen, was ihnen auffällt, einen Augenblick, so verschwindet doch dieser Enthusiasmus bald wieder zugleich mit der Ueberraschung, welche ihn veranlassete. Schrecken und Mitleiden sind also die einzigen Empfindungen, deren Eindruck lebhaft und dauerhaft genug ist. Gemäßigt machen sie uns die angenehmsten Erschütterungen, und lassen uns ohne Aufhören, selbst mitten im Schmerz, das Vergnügen schmecken, uns empfindsam und mitleidig zu fühlen; ein weit feineres und

süsseres Vergnügen, als das Vergnügen der Freude.

Der Glückliche ist dem Menschen fast ganz gleichgültig. Die höchste Tugend macht auf uns nur einen leichten Eindruck, wenn sie nicht in Gefahr oder Unglück ist. Wir fühlen sehr lebhaft unsre Seele der verfolgten oder unterdrückten Unschuld zu Hülfe eilen, und sich zurückziehen sobald das Unglück aufhört. Dieser Charakter von Gutheit gefällt uns; wir lieben uns deswegen selbst, und mit dem Vergnügen, uns für das Schicksal der Unglücklichen zu intereßiren, mischt sich bey uns ein zweytes, nämlich, nicht selbst der Gefahr und dem Unglücke, für welchem wir zittern, ausgesetzt zu seyn.

Kurz, Schrecken und Mitleiden haben den Vortheil, dem Fortgange der Begebenheit zu folgen, verhältnißweise mit der Gefahr zu wachsen, und die Seele bis zum Augenblick, wo alle Fäden der Intrigue loßgewickelt sind, schwebend zu erhalten; anstatt daß Freude und Bewunderung aus vollen Kräften steigen und fast im Steigen sich schwächen.

Aber ohngeachtet, sowohl im alten als neuern Systeme, die poetische Wirkung übereinstimmt, so ist doch die moralische bey beyden unter-

schieden; und eben dieser Unterschied hängt von den Gegenständen und Quellen des Rührenden ab.

Das Trauerspiel kann zwey Zwecke haben; einen nahen und einen entfernteren. Der erste und unentbehrlichste, ist, durch Interesse zu gefallen; der zweyte, zu unterrichten und zu bessern; und dieser, ohngeachtet er einem dramatischen Werke weniger wesentlich ist, macht dennoch seinen Werth und seine Vortreflichkeit aus. Der poetische Zweck; oder das Vergnügen, ist für leichtere Dichtungsarten hinreichend; ernsthaftere Gedichte aber, als die Tragödie und Epopee, setzen sich schon von Natur, und ohne daß es ihnen die Kunst zum Gesetz mache, einen höhern Zweck, die Nützlichkeit eines grossen Beyspiels vor.

Bey den Griechen hatte nun das Trauerspiel einen politischen, geistlichen und moralischen Zweck; nämlich, Haß gegen die Könige, Furcht vor den Göttern und Gedult und Muth bey unvermeidlichen Uebeln dem Volke einzuflößen. Auf der andern Seite zeigte man den Völkern die größten Leute aus den Zeiten der Helden, schwach, unbesonnen, unvernünftig, aller Ausschweifungen fähig und mit den größten Lastern befleckt, und folglich die Ge-

fahr, ihr Schicksal den Händen eines Einzigen anzuvertrauen. Dieß schmeichelte dem republikanischen Geiste, indem es alle Menschen einander gleichmachte, und dem Verhängnisse unterwarf. Auf der andern Seite kündigten eben diese Helden, welche blinde Opfer der Götter und des Schicksals wurden, den Menschen ihre Abhänglichkeit an, und flößten ihnen ein heiliges Schrecken ein. Dieß gab dem Schauspiele eine gewisse hohe und fürchterliche Majestät.

Hierauf gründet sich fast die Handlung aller griechischen Trauerspiele, und in der That, nichts verträgt sich auch besser mit dem theatralischen Interesse. Da aber alles darinnen durch das Verhängniß oder durch den oft wunderbaren, ungerechten und grausamen Willen der Götter geschieht, so unterliegt auch gemeinlich darinnen die Unschuld und Güte, und das Laster siegt. Daher machten auch Sokrates und Plato dem Trauerspiele den Vorwurf, es handele wider das Gesetz, welches wolle, daß Gute belohnt und Böse bestraft werden sollen.

Aristoteles sucht demungeachtet eine Art von moralischen Nutzen daraus herzuleiten. Er behauptet nämlich, daß das Trauerspiel uns von eben den Leidenschaften heile, welche es erwecke; „denn das Schrecken, sagt er, ent-

„steht von der Möglichkeit die wir sehen in ein „ähnliches Unglück zu gerathen, und das Mit„leiden von dem Unwillen in uns darüber, daß „der leidende Gegenstand dieß Unglück nicht „verdient zu haben scheinet.“ Nun sucht er die heilsame Wirkung dieser oft in uns erweckten beyden Leidenschaften darinnen, daß sie uns mit dem, was sie verursacht, bekannt machen sollen. Castel Vetro, der seine Idee annimmt, hat sie uns durch ein Bild deutlicher gemacht. Er vergleicht nämlich das Trauerspiel mit dem Schauspiele der Pest oder des Krieges. „Anfangs, sagt er, ist man furchtsam und mit„leidig, aber nach und nach wird man des An„blicks der Todten und Sterbenden, des Ge„schreyes, der Klagen und des Waffenlärms „gewohnt. Eben so macht uns durch die Ge„wohnheit das Theater weniger fühlbar für die „Begebenheiten, welche es uns immer vor„mahlt.“

Mark Aurel versteht es eben so. „Die „Trauerspiele, sagt er, sind erfunden worden, „die Menschen an Zufälle zu erinnern, die ih„nen im Leben begegnen; ihnen zu melden, daß „sie sich nothwendig zutragen müssen, und sie „zu lehren, daß die nämlichen Dinge, welche „auf der Bühne sie vergnügen, ihnen auf der

„großen Bühne der Welt nicht unerträglich „scheinen müssen.“ Diese Stelle beweißt zweyerley; erstlich, daß der Fatalismus die Lehre des alten Trauerspiels war, und zweytens, daß sein moralischer Zweck, wenn es ja einen hatte, dahin gieng, den Menschen aus Gewohnheit geduldig, und aus Verzweiflung muthig zu machen.

Das Trauerspiel der Alten flößt also Furcht ein, aber nicht Furcht vor dem Verbrechen, sondern Furcht vor dem Unglück. Es ist nicht jene heilsame Furcht vor uns selbst, die uns mäßiget und zurück hält, sondern eine ungerechte Furcht vor den Göttern, die uns rebellisch oder muthlos macht; und in der That, der gewöhnliche Anblick eines Schauspiels, wo der Mensch das blinde Spiel des Schicksals ist, wo der Pfad der Tugend ihn zu Verbrechen, und Klugheit ins Unglück führt, wo das ganze Feld des menschlichen Lebens mit Schlingen, Klippen und unvermeidlichen Abgründen besäet ist, dieser Anblick muß nothwendig zwey entgegensetzte Wirkungen, nach der Verschiedenheit der Charaktere thun. Wirkt er auf schwache Menschen, deren Zahl doch immer die größte ist, so macht er sie unruhig, furchtsam und kleinmüthig; wirkt er auf natürlich Muthige,

so macht er sie noch entschloßner, aber in beyden Fällen führt doch immer der Glaube des Fatalismus zur Vernachläßigung seiner selbst. Sobald alles **nothwendig** ist, so ist Klugheit unnütz, Tugend und Laster einerley, und es giebt weder Pflichten noch Sitten mehr.

Man mag immerhin, wie **Brumoy**, nach dem Sinne der Athenienser Fabel und Religion unterschieden. Der wegen seines Muttermords vor dem **Areopagus** gerechtfertigte **Orest** war für das Volk von Athen keine Fabel; es war eine Thatsache, deren Richtigkeit man gar in keinen Zweifel zog; sogar die Epoche davon bestimmten die Marmor von Parus.

Aristoteles bildete sich ein dem Trauerspiele einen Anstrich von Moralität zu geben, wenn er bey der Hauptperson eine Mischung von Lastern und Tugenden verlangte. Er wollte sie nur durch einen unfreywilligen Fehler unglücklich werden lassen; aber **Aristoteles** wußte wohl, daß man nie strafbar ist ohne es zu wollen. Und worinnen bestehen denn **Oedips** Verbrechen? Sich in einen Kampf einzulassen, und als ein herzhafter Mann zu schlagen? **Er ist zu neugierig**, sagt man, da er die Quelle der Unglücksfälle, welche Theben

verheeren, zu entdecken sucht. Eine schöne Ursache in sich einen Blutschänder und Vatermörder zu finden! Es ist überhaupt ein seltsames Ding, daß man sich so viele Mühe gab, an diesem guten Könige Laster zu suchen. Wenn man aber auch alles angewandt hat, den armen Oedip anzuschwärzen, so frage ich noch immer, durch was für einen freywilligen oder nicht freywilligen Fehler Jokaste verdiente die Frau ihres vatermörderischen Sohns zu werden? Ein Schicksal, das uns Grausen erweckt! Ich frage desgleichen, durch was für einen Fehler verdiente Orest von den Göttern zum Mörder seiner Mutter ausersehn zu werden? Mußte er nicht gehorchen, so ist die Moral der Fabel gottlos; und mußte er gehorchen, warum wird er wegen eines unvermeidlichen Verbrechens ein Raub der Eumeniden? Warum stimmen Himmel und Hölle so wenig mit einander überein, wenn es darauf ankömmt, den Verbrecher von dem Unschuldigen zu unterscheiden? Elektra sollte eigentlich gestraft werden, denn sie war es, die ihm zurufte: stoß zu, stoß zu. Thyest hat sich unstreitig sein Unglück zugezogen; aber wenn man nun auf der einen Seite Thyests Verbrechen so schrecklich bestraft, und den Atreus auf der andern, bey

einer weit abscheulicheren That, ohne Gewissensbisse, ohne Strafe sieht, was nützt endlich das Beyspiel?

Es scheinet also daraus zu erhellen, daß das Trauerspiel der Alten, ohne sich weiter um die Folgen zu bekümmern, nur den Zweck hatte, die Menschen geduldig, muthig und entschlossen ihrem Schicksaale zu weichen zu machen; zugleich aber ihnen den noch festeren Entschluß einzuflößen, sich durchaus nicht von schwachen, blinden, bösen, den größten Unglücksfällen ausgesetzten und der größten Laster fähigen Menschen beherrschen zu lassen. Eine doppelte Lehre, für Völker und Könige gleich nützlich.

In Ansehung des Mitleidens ist es gewiß, daß es sich, je weniger das Unglück verdient ist, desto natürlicher und lebhafter zeigt. Wenn man einen Philocktet in der Insel Lemnos verlassen, oder einen Orest als Raub der Furien sieht, so ist es überhaupt die Vergleichung ihres Unglücks mit ihrer Unschuld, welche das Rührende ihrer Lage macht; und dieß sind die zwey Hauptcharaktere des alten Trauerspiels. Orest ist das Opfer der Ungerechtigkeit der Götter, Philocktet das Opfer der Ungerechtigkeit der Menschen, und beyde sind unschuldig. Es stund weder in des einen, noch in des an-

dern freyen Willen sein unglückliches Schicksal zu vermeiden; die Ursach davon ist im ersten Falle übernatürlich, im zweyten natürlich, aber in beyden fließt sie doch nicht aus den Sitten der Hauptperson her.

Dieß ist unstreitig das stärkste, das schmerzhafteste Tragische, welches zu allen Zeiten Thränen fließen machen wird. Warum entfernte man sich denn davon? Geschah es um die Idee eines ungerechten Schicksals, eines blinden Fatalismus auszulöschen? Keineswegés; und man sieht deutlich, daß neuere Dichter sich kein Gewissen daraus machten, wo sie nur aus diesem Systeme große Schauspiele ziehen konnten. Oder haben sich die Meynungen geändert, und ist die Wahrscheinlichkeit und das Interesse der alten Fabeln für uns verloren gegangen? Noch weniger: bey uns ersetzt die Illusion das, was bey den Alten Glaube war. Die rührendsten Subjekte unsers Theaters sind vom Theater der Griechen genommen, und der Oedip, der Orest, die Phädra, die zwey Iphigenien, die Merope, der Philocktet u. s. w. werden immer ihre Wirkung thun.

Wenn man nun aber nicht, um das Trauerspiel moralischer und interessanter zu machen, ein neues System einführte, was verursachte

es denn sonst? Der ganz natürliche Lauf der Dinge; eine neue Ordnung der Umstände, die Schwierigkeit, welche die Kunst fand, sich nach den alten Subjekten zu bequemen, und der Vortheil, den der Genie entdeckte, sich seiner gegenwärtigen Hülfsmittel zu bedienen.

Den Griechen lieferte die Geschichte das System des Fatalismus; ihre Meynung heiligte es, und den Schauspielen, welche man damals ganzen Nationen gab, war es besonders günstig. Eine Menge ungerechter, heftiger, uneiniger, allen Leidenschaften und dem Schicksal unterworfner Götter; Helden von diesen Göttern entsprungen, die ihrem Haß und ihrer Wuth dienten, oder sie selbst in ihre Streitigkeiten verwickelten; Menschen, die Sklaven des Verhängnisses, oder elende Schlachtopfer der Leidenschaften und des Eigensinnes solcher Götter waren; dunkle, verfängliche und schreckliche Orakel; blutige Aussöhnungen; Opfer von Menschenblut; öffentliche, vom Himmel befohlne Verbrechen; ein ewiger Zwiespalt zwischen den Gesetzen der Natur und des Verhängnisses, zwischen Moral und Religion; in die Enge getriebene Unglückliche, die am Rande zweyer Abgründe schwebten, und oft nichts als die Wahl ihrer Gewissenbisse hatten, dieß

war unstreitig das schrecklichste, aber eben deswegen auch das dichterischeste und tragischeste Religionssystem von der Welt. Die Geschichte war es nicht weniger.

Griechenland war durch eine Menge Colonien bevölkert worden, deren jede einen kühnen Abentheurer zum Anführer hatte. Der Wetteifer dieser Stifter, hatte in den Zeiten der Wildheit blutige Zwiste erregt. Die Eifersucht und Eitelkeit der Völker hatte alle Züge der Geschichte ihres Landes vergrößert; denn sie übertrieben entweder die Verbrechen der Ahnen ihrer Nachbarn, oder erhoben die Tugenden und Heldenthaten ihrer eignen Stammväter zu sehr. Hieraus entstund das ungeheure Gemisch von Lastern und Tugenden bey einerley Helden. Jede Familie hatte ihre erblichen Verbrechen und Unglücksfälle. Jungfernraub, Nothzucht, Ehebruch, Blutschande, Vatermord und dergleichen machten die Geschichte dieser ersten Straßenräuber aus; eine abscheuliche aber desto tragischere Geschichte. Die **Danaiden**, **Pelopiden**, **Tindariden**, die Fabeln von einem **Meleager**, **Minos** und **Jason**, die Kriege von **Theben** und **Troja** sind der Abscheu der Menschheit, aber Schätze für das Theater; desto kostbarere Schätze, da alle diese Abscheulichkeiten durch

ein Gemisch mit Wunderbaren veredelt wurden. Es gab keinen einzigen von diesen berühmten Verbrechern, der nicht einen Gott zum Vater oder Mitschuldigen hatte. Hiemit beantworteten oder entschuldigten ohne Zweifel diese Völker die Vorwürfe, welche man ihnen über die Verbrechen ihrer Ahnen machte. Der Wille der Götter, der Schluß des Schicksals, eine unwiderstehliche Macht, ein trauriger Irrthum hatte alles gethan; und dieß war gleichsam die Grundlage des ganzen tragischen Systems; denn der Fatalismus, welcher dem Verbrecher noch immer moralische Güte läßt, Tugend mit Verbrechen, und Unschuld mit Gewissensbissen verbindet, ist unstreitig das mächtigste Mittel, das man sich nur denken konnte, in dem Menschen Schrecken und Mitleid über das Schicksal seines gleichen zu bewirken. Ueberhaupt ist die fabelhafte Geschichte der Griechen die rührendste in allen Jahrbüchern der Welt.

Aber neben diesem System, das sich auf Religion und Geschichte gründete, hatten die Griechen auch so gut, wie wir, das System wirksamer Leidenschaften, das ihnen die Natur lieferte, und dessen Vortheile ihnen gar wohl bekannt waren. Sie machten sogar zuweilen, wie in der **Elektra** und **Medea**, Ge-

brauch davon. Warum bewog sie aber die Fruchtbarkeit dieses Systems nicht, es öfter auf die Bühne zu bringen? und warum erschöpften sie es nie ganz, wenn sie es auch gebrauchten? Weil sich die Gradationen, feine Züge und Entwickelungen, die es erfordert, weniger für die Größe und Gestalt ihrer Theater schickten; und dieser einzige Umstand war schon hinreichend für das System des Fatalismus zu entscheiden.

Das Schauspiel machte bey den Griechen ein Stück der öffentlichen Feste, welche man dem Volke gab. Das Amphitheater mußte eine ganze Nation fassen können, und die Bühne diesem ungeheuern Umkreise angemessen seyn. Eine so weite Bühne forderte eine hervorstechende und starke Handlung, wo alle Züge, wie bey einem Gemählde, das für das ferne Auge bestimmt ist, ins Große gezeichnet waren. Hierzu schickte sich das erste System weit besser als das letzte; denn da es die tragischen Zufälle von außenher kommen ließ, so vereinfachte es alles, und gab der tragischen Handlung bloß große Maßen und Gruppen vorzustellen.

Die Mahlerey der Leidenschaften, deren Detail uns so bezaubert, würde dort gar keine Wirkungen gehabt haben. Diese delikaten

Farben, dieß Helldunkel, diese feinen Lichter und Schatten, diese uns so kostbaren Entwickelungen würden alle verloren gegangen seyn: da hingegen jene starken Züge, die in der Nähe einen zu schmerzhaften Eindruck auf uns gemacht haben würden, durch die Perspecktive gemildert, nur so viel Rührendes hatten als für die Seele der Athenienser nöthig war. Auf ihrem Theater mußte Philocktet mit Lumpen bedeckt erscheinen, sich auf der Erde wälzen und vor Schmerz brüllen: hier mußte Oedip mit ausgestochnen Augen auftreten, und Tropfen Bluts statt Thränen über seine Kinder vergießen; hier mußte Orest, von den Furien verfolgt, in Convulsionen fallen, und seine Schwester Electra bitten, den Schaum von seinen Lippen abzutrocknen; hier stund die Strafe des Prometheus, die Marter des Herkules und die Wuth des Ajax mit der Größe des Schauspiels im genauesten Verhältniß. Man überlege nur was für verschiedenen Eindruck ein Mord zehn Schritt oder hundert Schritt weit gesehen macht, und beurtheile darnach die verschiedene Wirkung welche die Perspecktive in der theatralischen Handlung machen muß.

Der Genie that also bey den Griechen das, was er aufgeklärt allenthalben thut; er bediente sich seiner Vortheile, und zog diejenige Gattung vor, welche Religion, Geschichte, Sitten des Landes und Form des Schauspiels am meisten unterstützten.

Zu Rom verhielt sich die Größe der Schauspiele und die theatralische Perspecktive eben so wie in Griechenland, folglich war das tragische System der Griechen, welches die Triebfedern der Handlung außer die Scene verlegte, auch für die Römische Bühne das schicklichste. Ihre Geschichte aber war diesem Systeme bey weiten nicht so günstig als die fabelhafte Geschichte der Griechen.

Vergangene Begebenheiten fordern, um eines Anstrichs von Wunderbaren fähig zu seyn, dessen Wahrscheinlichkeit uns verführe, nicht allein eine große Entfernung, sondern auch einen gewissen Nebel, der diesen Zwischenraum füllt. Wenn alles höchst bekannt ist, so kann man weder verkappen noch erdichten. Nun war aber die ganze Reihe der Thaten, von **Numa** bis auf August, mit ihren kleinsten Umständen beschrieben und aufgezeichnet. Die kleine Anzahl in den Annalen zerstreuter Fabeln waren weder von Folgen noch von Wich-

tigkeit. Hätte der Dichter die Sachen vergrössern und ihnen große wunderbare Ursachen unterschieben wollen, so würde sie nicht allein die Wahrheit der Geschichte, sondern auch die tägliche Erblickung der Orte, wo sich diese Begebenheiten zugetragen hatten, auf ihren wahren Werth herabgesetzt haben. Wenn man außerdem noch überlegt, daß die römischen Sitten nichts weniger als den Leidenschaften unterworfen waren; daß Tapferkeit, Größe der Seele, Liebe des Ruhms und der Freyheit ihre Tugenden, und Stolz, Begierde und Ehrgeiz ihre Laster waren; daß alle die Beyspiele von Standhaftigkeit, Großmuth und Aufopferung für einander, die uns bey dem Heldenmuthe der Römer besonders auffallen, freywillige Handlungen waren, und weder Gegenstände des Schreckens noch des Mitleidens daraus gemacht werden konnten, wenn man sie nicht, wie hernach änderte, welches damals aber nicht angieng; daß ferner die beyden Quellen des Unglücks, die Gewalt über den Menschen haben, und ihn wirklich elend machen, die Uebermacht des Schicksals und der Leidenschaft, bey allen tragischen Scenen der römischen Geschichte nichts golten, ja, daß es sogar ein wesentliches Stück des römischen Muths war, dem Un-

glück eine stoische Unfühlbarkeit, die Klagen verachtete und Thränen austrocknete, entgegenzusetzen; dieß alles überlegt, sage ich, so wird man sich nicht mehr wundern, daß die Römer, um sich Trauerspiele zu verschaffen, sich ganz bescheiden bequemten das Theater der Griechen zu sich zu holen.

Ein einziger Periode hätte dem Trauerspiele günstig seyn können; der Periode der Tyranney und Knechtschaft, der heimlichen Anklagen und Landesverweißungen. Damals würde unstreitig das Gemählde seines Elends Rom gerührt haben. Die schwache Unschuld, welche in Wüsten flohe, in Gräber sich verbarg, und dennoch verfolgt, aus diesen letzten Freystädten herausgerissen, vor die Füße eines gekrönten Ungeheuers geschleppt, und dem Beil der Licktoren überliefert, oder einen freywilligen Todt zu wählen gezwungen wurde; dieser Kontrast von dummer Wildheit und dummen Gehorsam; diese unbegreifliche Muthlosigkeit eines Volks, welches so vielmal dem Tode getrotzt hatte, ihm noch trotzte, und dennoch vor so feigen Tyrannen zitterte; dieß Gemisch von einem Ueberrest von Heroismus mit einer Niedrigkeit thierischer Sklaven; dieser erschreckliche Sturz des freyen, der Welt ge-

bietenden Roms unter das Joch der niedrigsten, des Throns und Lebens unwürdigsten Menschen, eines Claudius und Caligula, die so gar Sklaven verachtet haben würden, wären sie unter ihnen gebohren gewesen; dieß alles zusamengenommen, und auf einem Theater vereinigt, müßte unfehlbar das schrecklichste und rührendste Gemählde des menschlichen Elends gemacht haben. Aber vielleicht möchte es, indem es Thränen erweckt hätte, auch Lust gemacht haben Blut zu vergießen. Rom, wenn es sich in diesem schrecklichen Bilde erblickt hätte, würde sich über die Größe seines Elends entsetzt haben; Schaam und Unwille hätten seinen Muth wieder beleben können; aber seine Unterdrücker hütheten sich wohl ihm den Spiegel selbst vorzuhalten. Man sieht es an dem Aemilius Scaurus, der unter Tiberius, blos darum, weil er in seinem Trauerspiele Atreus, vielleicht unschuldig, die Worte des Euripedes gebraucht hatte: „man muß die Thorheit „des Befehlshabers ertragen, stultitiam im„perantis," sich selbst zu tödten verdammt wurde.

Also war zur Zeit des freyen Roms seine Geschichte und Sitten noch nicht tragisch gnug, und in dem Perioden seines Elends hatte Rom

auch sogar die Freyheit verloren seine Schande und sein Unglück sich auf der Bühne vorstellen zu lassen.

In den mittleren Zeiten, da in Europa die Wissenschaften wiederauflebten, waren die ersten Versuche der Trauerspiele nur rohe Nachahmungen Griechischer und Lateinischer Dichter. Inzwischen sahe man doch die dramatische Dichtkunst, — wie eine Pflanze, die ihre Wurtzeln durch Steinritze nach Nahrungssafte schlingt, — ein ganzes Jahrhundert hindurch, aus Instinkt gleichsam, in den verschiednen Adern der heiligen und weltlichen Geschichte nach einer Nahrung suchen, die ihr ein neues Leben und Daseyn geben könne. Aber da man die Quelle verließ, woraus die Alten geschöpft hatten, mußte man auch ihr System aufgeben.

Nach dem System des griechischen Trauerspiels, oder, nach dem System des Fatalismus, war eine vorzügliche moralische Güte und ein glänzendes Glück schon hinreichend das Unglück eines Menschen schrecklich und mitleidenswerth zu machen, den das Schicksal von Unschuld zu Laster führte, oder vom höchsten Gipfel des Glücks in den Abgrund des Unglücks stürzte. Aber eben dieser Fatalismus, den die Athenienser glaubten, und davon ihre

Fabel-Geschichte so voll war, hatte dem Lehrsatze von einem freyen Willen und einem Gotte Platz gemacht, der, weit entfernt die Unschuld auf Abwege zu führen, das Laster verbiethet und bestraft, ohne daran Theil zu nehmen. Man mußte also statt einer schrecklichen Theologie, welche die Seele des griechischen Trauerspiels war, eine rührende Moral, d. i. ein System des freyen Willens, dem aber durch die Leidenschaften Gewalt geschehen kann, zur Triebfeder der theatralischen Handlung machen; und dazu schickte sich die neuere Geschichte nicht wohl.

Da die beyden großen Wirkungen des Trauerspiels Schrecken und Mitleiden, von großen Unglücksfällen herrühren, so scheint es zwar in keinem Lande und in keinem Jahrhunderte ein weiteres und fruchtbareres Feld gefunden zu haben als in Italien, da es in dem fürchterlichen Perioden kurz vor dem Wiederaufleben der Wissenschaften, fast ohne Aufhören ein blutiges Theater bitterer Zwiste, weltlicher und geistlicher, einheimischer und fremder Kriege, des Haßes und Aufruhrs, der Zusammenverschwörungen und Verbrechen war. Aber das Trauerspiel verlangt nicht blos Un-

glücksfälle und Verbrechen; es will berühmte Unglücksfalle und Verbrechen.

Gute oder böse Menschen erheben sich bloß durch ihre Sitten, und das Unglück setzt uns nur bey Personen in Erstaunen, die entweder durch hohe Geburt oder durch Helden-Tugenden zu einen großen Glück bestimmt waren. Wie wenig Menschen findet man aber in der neueren Italienischen Geschichte, deren Seele, Genie, oder Lage der äußeren Umstände eine hohe Bestimmung verriethen? Haben uns diese Jahrhunderte des Elends das Andenken eines einzigen erhabnen Verbrechers, oder einer Heldenthat hinterlassen? Verrätherenen, feige Gewalthätigkeiten, blinder Haß, der sich mit schwarzen Thaten, mit Vergiftungen und Meuchelmord sättigte; dieß alles macht einen widrigen, schmerzhaften Eindruck auf uns, der nicht mit dem geringsten Vergnügen vermischt ist. Die Seele wird zerknirscht und nicht erhoben. Man leidet mit, wie an einer Schlachtbank, wo man Menschenopfer ermorden sieht. Wenn dieß die Wirkung ist, welche man sucht, so wird die ganze Geschichte von Europa aus den Zeiten seiner Barbarey eben dieselbe thun, und man hat weder Kunst noch Genie nöthig, diese Art von Rührenden herauszuziehen; aber der Abscheu,

den viehische Wildheit der Seele einflößt, ist gar nicht die Art von Bewegung, welche das Trauerspiel wirken soll. Man hätte also, um diese Thaten zu veredeln, die Charaktere aussuchen, sie mit einer Vermischung von natürlichen und localen Farben mahlen, und durch Empfindungen den Sitten Glanz geben müssen. Aber dieß war das Werk des aufgeklärten Genies, und der Genie sollte erst noch geboren werden; man hatte die Augen noch nicht geöffnet. Das Trauerspiel nahm also in Italien weiter nichts, als das System der Griechen an, folgte ihnen mit furchtsamen Schritten nach, bis dahin, wo es von der Musik unterstützt, neue Kräfte sammlete.

Der Geist der Ritterschaft, welcher aus der Liebe eine moralische, ernsthafte und heroische Leidenschaft machte; welcher gereinigtere Empfindungen mit dem rohen Naturtriebe vermischte; welcher Seele mit Seele verknüpft, und sie über die bloße Sinnlichkeit erhebt; mit einem Worte, jener Raum der feinen Liebe, den Meynung, Gewohnheit, Schwärmerey der Jugend und durch Begierden erhitzte Einbildungskraft an die Stelle der Natur setzte, schien dem Spanischen Trauerspiele stärkere Gemählde und schrecklichere Scenen darzubiethen; da über-

haupt die Liebe in Spanien weit stolzer, wilder, eifersüchtiger, und in ihrer Rache schrecklicher ist, als in jedem andern Lande.

Aber der Spanische Heroismus ist kalt; Stolz, Hochmuth und stiller Trotz ist sein Charakter. In den Gemählden, welche man uns davon geliefert hat, schreitet er nie aus seiner steifen Würde, als um auszuschweifen; dann wird der Stolz Aufgeblasenheit, das Erhabene Schwulst, und der Heroismus Narrheit. In Ansehung der Sitten fehlte also dem Spanischen Trauerspiele Wahrheit und Natur, und in Ansehung der Handlung, Simplicität und Wahrscheinlichkeit. Der Fehler des Spanischen Genies war, daß es weder der Einbildungskraft, noch der Empfindung Gränzen zu setzen wußte. Mit dem barbarischen Geschmacke der **Vandalen** und **Gothen** an lärmenden Schauspielen, worinnen viel Wunderbares war, vermischte sich der romantische und hyperbolische Geist der **Araber** und **Mauren**. Hieraus entstund der Geschmack der Spanier. Das ganze Interesse und der Pracht ihres Trauerspiels besteht in einer sehr verwickelten Intrigue; in der Verwirrung der Zufälle; in einem sonderbaren, unversehenen Ausgange, der vielmehr die verwickelten Fäden der Handlung zerreißt,

als auflöst; in einer seltsamen Vermischung von Narrenspossen und Heroismus, von Galanterie und Andacht, von übertriebenen Charakteren, romantischen Empfindungen, gespannten Ausdrücken und kindischen Wunderbaren. Wenn ein Volk einmal an diese Regellosigkeit, an diesen Wust von Abentheuern und Zufällen gewöhnt ist, so ist meistentheils das Uebel unheilbar. Alles Natürliche scheint ihm dann schwach; alles Einfache leer, und alles Vernünftige kalt.

Jedoch, ohngeachtet sich die Spanischen Dichter, als *Lope de Vega*, *Calderon*, *Guillen de Castro*, von dem Aberglauben, Unwissenheit und schlechten Geschmack ihres Jahrhunderts unterjocht, so weit als möglich, von den Grundsätzen der Kunst entfernten, die alten Muster ganz vergaßen, und allen Einfällen einer regellosen Einbildungskraft folgten, so trugen sie doch eben durch ihre Ausschweifungen etwas darzu bey, eine neue Bahn zu brechen, und durch sie wurde wenigstens das neue System des Trauerspiels entworfen.

Man sollte glauben, daß ein ernsthaftes, tiefdenkendes Volk, das wenig fühlbar für die Vergnügungen der Einbildungskraft, und nicht sehr fein in den Vergnügungen der Sinne ist;

ein Volk, bey dem eine melancholische Vernunft alle Seelenkräfte beherrscht; ein Volk, das sich lange Zeit mit seinem politischen Interesse beschäfftigte, bald die Ketten der Tyranney abzuschütteln, bald sich ihre Rechte der Freyheit zu bestätigen; ein Volk, bey dem die Gesetzgebung, Verwaltung des Staats, Vertheidigung, Sicherheit, Macht, der Ackerbau, die Schiffarth, Fleiß und Handlung alle Köpfe beschäfftigte; man sollte glauben, sage ich, daß dieß Volk den schönen Künsten wenig Unterstützung unter sich gegeben haben würde. Und doch hat England, das nie einen großen Mahler, Bildhauer oder Tonkünstler hervorbrachte, große Dichter gezeugt; entweder, weil der Engländer den Ruhm liebt, und sahe, daß die Dichtkunst wirklich dem Genie der Nationen einen neuen Glanz gebe; oder, weil er seinem natürlichen Hange zur Betrachtung und Traurigkeit durch diese Kunst Zerstreuung verschaffen wollte; oder, weil endlich sein Genie, in gewissen Betracht, besonders für die Dichtkunst geschickt war, als welche nicht nothwendig eben die zu andern Künsten nöthigen Seelenkräfte erfordert.

Man setze auch in der That ein Volk voraus, dem die Natur eine gewisse Delikatesse der

Organe versagt hat, in den schönen Künsten alle Schattirungen des Schönen zu empfinden; ein Volk, dessen Sprache für die Beugungen eines melodischen Gesangs, oder sanften harmonischen Verses viel zu rauh ist; ein Volk, dessen Ohr noch nicht geübt, und dessen Geschmack noch nicht verfeinert genug ist, das Bedürfniß einer leichten, wohlklingenden und zierlichen Aussprache zu fühlen; kurz, ein Volk, dem die bloße Wahrheit, die Natur ohne Wahl, und der roheste Entwurf einer poetischen Nachahmung der höchste Gipfel der Kunst ist; bey diesem Volke ersetzt Erhabenheit der Empfindungen, Tiefe der Ideen, Stärke des Ausdrucks, Wärme der Sprache, Heftigkeit der Leidenschaften, Freyheit der Charaktere, Aehnlichkeit der Gemählde, Interesse der Situationen, beseelte Mahlerey des Dichters, es mag alles so wild und roh seyn, als es will, vollkommen Ordnung und Grazie, und Schönheit. So sahe die Dichtkunst bey den Engländern aus, als sie sich bloß nach ihrem Nationalgenie bequemte; und am stärksten zeichnete sich dieser Charakter in ihren alten Trauerspielen aus.

Aber da der Geschmack benachbarter Völker sich zu bilden angefangen hatte, da eine klei-

ne Anzahl vortreflicher Schriftsteller Europa die wahren Schönheiten der Kunst fühlen lehrten, so fanden sich auch unter den Engländern Männer, die Geist und feines Gefühl genug hatten, in der Natur diejenigen Züge zu finden, welche man mahlen, und welche man verwerfen müsse, und einsahen, daß von dieser Auswahl Anstand, Grazie, Würde und Schönheit der Nachahmung abhange. Diesen Geschmack an der schönen Natur, lernten die Engländer in Frankreich, am Hofe **Ludwig des Vierzehnten**, und brachten ihn in ihr Vaterland. Einem **Moliere, Racine** und **Despreaux** waren sie ihren **Wicherley, Congreve, Rochester, Dryden, Vanbrugh, Pope** und **Addison** schuldig.

Aber anstatt, daß sonst aller Orten der Geschmack weniger guter Köpfe endlich über den Geschmack des großen Haufens siegt, so ist gerade umgekehrt, in England der Geschmack des Volkes der herrschende, und welcher Gesetze macht. In einem Staate, wo das Volk herrscht, sucht man auch dem Volke zu gefallen; und dieß will, sonderlich in seinen Schauspielen, nach seinem Willen belustiget seyn. Auf diese Art las man an **Karls des Zweyten** Hofe die Dichter des zweyten Zeitalters mit Entzücken,

und der feinere Theil der Nation bewunderte, gemeinschaftlich mit Europa, den komischen und bescheidnen Witz eines Congreve, die majestätische Simplicität in eines Addisons Cato, die Zierlichkeit und Grazie in eines Priors Erzählungen, die Stärke und Heftigkeit in Rochesters Satyren, und alle Schätze der Dichtkunst und des Styls in Popens Briefen, während dessen noch immer der alte Geschmack des Volkes auf dem Theater tyrannisch herrschte, und man niederen, schmutzigen, in allen ihren Gemählden übertriebenen Lustspielen, und eben so unanständigen Trauerspielen, wo alle Wahrscheinlichkeit einem Paar schrecklichen Scenen aufgeopfert war, Beyfall zuklatsche. Kurz, das Volk will in einem Schauspiele bewegt seyn, es macht nichts aus, durch was für Gemählde es geschieht; eben so, als es sich an einem Feste betrinken will, es sey in welchem Getränke es wolle.

Es ist also dem Wesen, und vielleicht dem Interesse der Staatsverfassung von England gemäß, daß der schlechte Geschmack auf seinem Theater bleibe, daß neben einer Scene von edlem Rührenden und einer wahren Schönheit, wenigstens etliche rohere Züge für das Volk stehen bleiben müssen, und daß Leute von wah-

ren guten Geschmack, die allenthalben die kleinere Zahl ausmachen, nie das Recht haben, dem Volke in der Wahl seiner Vergnügungen vorzuschreiben.

Aber außer der Bühne, und wenn jeder wieder nach seinem eignen Kopfe urtheilen kann, tritt diese kleine Anzahl wahrer Richter wieder in ihre natürlichen Rechte ein, und der große Haufe, welcher nicht liest, läßt seine Gelehrten das Lob, so sie durch ihre Schriften verdienten, ruhig einärndten. Alsdenn herrscht die Meynung der kleinern Zahl über die Meynung des Publikums, und eben daher kommt es, daß zwey, dem Anscheine nach unverträgliche Gattungen von Geschmack, in England sich immer mit einander vertragen, und daß man entgegengesetzte Schönheiten und Fehler fast einerley Beyfall erhalten sieht.

Als Shakespear zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts das Trauerspiel zu London auf die Bühne brachte, hatte Italien einen Dolce schon gehabt, Spanien noch einen Lope de Vega, und Frankreich einen Hardi. Der Englische Dichter hatte zu viel Genie, um knechtischer Nachahmer zu werden, und das Spanische Theater scheint das einzige gewesen zu seyn, welches er kannte. Die allzugroße Fruchtbar-

keit des Lope de Vega, die grobe Unwissenheit des Calderons, und der verdorbene Geschmack ihres Jahrhunderts, hatte beyder Genie erstickt. Shakespears Genie war nicht aufgeklärter, aber ein weit stärkerer Instinkt führte ihn auf Wahrheit, und machte, daß er sie mit starken Zügen ausdrückte. Er war roh und regellos in seinen Werken, aber doch nicht romantisch. Er vermied weder Niederes noch Pöbelhaftes; aber er kannte das menschliche Herz, und die Triebfedern des Rührenden. Er wußte tiefes Schrecken zu verbreiten, und herzfressendes Mitleiden einzuflößen. Er war weder edel noch bescheiden, aber er war stark und erhaben. Bey ihm findet man weder Regelmäßigkeit noch Wahrscheinlichkeit im Ganzen, in dem Gewebe der Handlung, ohngeachtet man im Einzelnen ihn für den wahresten Dichter unter allen halten muß; eine unstreitig liebenswürdige Wahrheit, weil sie aus einfachen, kräftigen und tief aus dem menschlichen Herze geschöpften Zügen besteht; aber auch sehr oft eine ganz gemeine Wahrheit, die nur ein rohes Volk gern nachgeahmt sieht.

Es ist mit Shakespearn fast wie mit Homer gegangen; der Enthusiasmus, den er durch seine wirklich tragischen Schönheiten ein-

flößte, machte seine Anbeter blind, und nahm sie sogar für seine Fehler ein. Wenn sie ja gestunden, daß er welche habe, so schoben sie sie auf sein Jahrhundert; und bis dahin waren sie gerecht. Wenn man ihnen aber die Analyse seiner monströsen Arbeiten vor Augen legte, und ihnen alle Regeln der Vernunft und des Wohlstandes jeden Augenblick verletzt zeigte, vertheidigten sie seine Fehler Schritt vor Schritt, und nahmen, was sie im Ganzen zugaben, einzeln wieder zurück.

Dennoch enthält diese abergläubische Verehrung zwey gleich lobenswürdige Stücke; das Interesse der Dankbarkeit, welches man an dem Ruhme eines Mannes von Genie nimmt, der uns zuweilen ein Entzücken der Bewundrung und des Vergnügens verursacht hat, und zweytens, den natürlichen Stolz, der nicht leiden will, daß man den berühmten Mann, der unserm Vaterlande Ehre gemacht hat, heruntersetze. Aber es stehe nur in England ein neuer Shakespear auf, eben so tragisch, eben so natürlich, aber aufgeklährter, anständiger, und regelmäsiger als dieser, welches gar nicht unmöglich ist, und dann wird man zugestehen, daß der erste ein Barbar, der andere aber wirklich der Dichter der Nation sey.

Da Shakespear in Frankreich Tadler fand, so suchten ihn seine Verehrer durch einen Angriff auf die Französischen tragischen Dichter zu rächen. Aber wenn auch die Helden des Racine zu galant sind, werden dadurch Shakespears Personen edler? Es giebt einen gewissen Wohlstand, den man in England so gut als anderswo kennt; so spricht man z. E. zu Londen im Parlamente nicht wie die Matrosen im Hafen, und das, was sich Engländer untereinander bey ihrer Tischfreyheit erlauben, versagen sie sich gewiß in Gegenwart ihrer Weiber oder Kinder. Nie darf etwas auf dem Theater geschehen oder gesagt werden, was nicht eine tugendhafte Frau oder ein unschuldiges Mädchen ohne erröthen zu müssen hören könne. Was willkührliche Schicklichkeiten oder Unschicklichkeiten betrift, so wechseln sie zwar gewissermaaßen nach Zeit und Ort ab, doch nie so sehr, daß es erlaubt sey abgeschmackte Narrenspossen in eine ernsthafte und edle Handlung zu mischen. Ich weiß gewiß, es würde jeden wohlerzogenen und einsichtsvollen Engländer beleidigen, ein unschickliches Gemisch in dem Werke eines großen Mahlers zu sehen, oder wenn z. E. le **Brun** betrunkene Soldaten um Alexanders Zelt gesetzt hätte; warum be-

leidigt ihn nun nicht eben dieß Gemisch in den Werken eines Dichters? Die Bühne ist ja nichts anders als eine lebende Mahlerey.

Shakespear hat ein wahres, überwiegendes Verdienst, das der ganzen Welt in die Augen fällt. Er ist tragisch, er rührt, er bewegt stark. Es ist nicht das sanfte Mitleiden, welches unvermerkt eindringt, sich der Herzen bemächtiget, sie nach und nach drückt und ihnen das so süsse Vergnügen schmecken läßt, sich durch Thränen erleichtern zu können. Er giebt der Seele des Zuschauers grausendes Schrecken, tiefen Schmerz, gewaltsame Schläge, und ist vielleicht ebendeswegen einer Nation, die heftige Erschütterungen verlangt, desto angenehmer. Ebendeswegen zieht man ihn noch allen tragischen Dichtern vor, die auf ihn folgten; aber man verkürzt, man reinigt ihn, und, man mag nun sagen was man will, man möchte ihn gern ganz verbessern können ohne ihn zu schwächen. Kurz, er mag nun noch immer das Ideal des Theaters, und fast der einzige seyn, dem man dort mit Entzücken Beyfall zuklatscht, so kann man doch gewiß vorhersagen, daß nie seine Manier jemand andern als den Engländern gefallen wird, und auch in England niemanden vollkommen, als dem Volke, dessen Anse-

hen dort den Geschmack, vielleicht den herrschenden, aber nie den wahren und rechtmäsigen, bestimmt.

Ein arbeitsames Leben, eine beschwerliche Lage, eine Regierungsform, die weder dem Stolze mit einem glänzenden Glücke schmeicheln, noch die Seelen durch ein Gefühl der Freyheit erheben, noch Geist und Sitten durch einen verfeinertern Luxus und Umgang einer wollüstig-mäßigen Gesellschaft verfeinern kann; kurz, das Schicksaal von Teutschland, welches schon so lange die Bühne der blutigsten Zwiste von Europa gewesen ist, vielleicht auch ein natürlich stärkerer Hang zu tiefen Betrachtungen und feinen Spekulationen, als zu sinnreichen Erdichtungen, ist zusammengenommen die Ursach, welche dieß Land weniger reich an Dichtern, als andere, die wir durchgegangen haben, gemacht hat. Clima, Geschichte, Sitten, nichts ist in Teutschland dichterisch. Kein teutscher Hof ist je geneigt gewesen den Musen Bühnen zu errichten, die glänzend genug gewesen wären, dem Genie Reiz und Aufmunterung zu geben, und unter den guten Köpfen denjenigen Wetteifer zu erwecken, der große Unternehmungen und große Erfolge gebiehrt.

Die Deutschen haben zwar nicht unterlassen sich nach dem Beyspiele ihrer Nachbarn, in verschiednen Dichtungsarten zu versuchen, ja, in einigen haben sie sich sogar durch die naive und reine Nachahmung einer interessanten Natur hervorgethan; aber die dramatische Dichtkunst hat nie bey Ihnen Forgang machen können *); und in der That ist der Geschmack der Regenten von Teutschland, Italienische oder Französische Schauspiele an ihren Höfen zu haben, Ursach, daß der National Genie in dieser Dichtungsart noch nichts hat thun können.

Frankreich ist es also, wo zwar nichts erfunden wurde, wo sich aber alles durch Aufmunterung, Wetteifer und Anhalten verbessert und vollkommen macht, welches die Kunst des Trauerspiels auf den höchsten Gipfel seines Glanzes gebracht hat.

Man muß sich über die Schwäche und Langsamkeit des menschlichen Geistes, im Aufsuchen

*) Wir wünschten nicht diesen übereilten Machtspruch, der; (wir wollen billig denken,) vermuthlich von nicht hinlänglicher Kenntniß unsrer neueren Litteratur herrührte, unter so vielen reifen und wahren Urtheilen eines Marmontels zu lesen; aber oft geht es so, wenn man ins Allgemeine gehen will.

des Wahren so wie des Schönen, schämen, wenn man die unglücklichen Versuche sieht, den ein Haufe französischer Dichter im sechzehnten Jahrhunderte machte, das Trauerspiel wieder zu erwecken. Sie liefen, wie Blinde, bald auf die Pfade der Alten, bald auf neue Bahnen, die sie sich selbst brechen wollten. Sie stürzten sich aus der fabelhaften Geschichte der Griechen, bald in die Römische - bald in die Kirchengeschichte. Sie kopirten die Italienischen Dichter knechtisch und kalt. Sie borgten den Spaniern ihre Rodomontaden und Ausschweifungen ab. Die vernünftigsten und bescheidensten unter ihnen waren kalt, kraftlos und trocken; die andern schwülstig und barbarisch; sie sprachen Griechisch - Französisch, weil sie dieß für die wahre Sprache des Kothurns hielten. Sie brachten Chöre auf ein kleineres Theater, welches nicht viel besser gebauet und verzieret war, als die Bühne eines Seiltänzers. Sie legten ihren Helden die schmuzigsten Zoten, die niedrigsten Schimpfworte in den Mund, und dieß alles, um ihrem Style Kraft und Wärme zu geben. In siebzig Jahren, welche zwischen Jodelle und Mairet vergiengen, sahe man nicht ein einziges erträgliches Trauerspiel in Frankreich; und den-

noch waren die Dichter sehr berühmt. Nous avons, sagte man damals,

Pour Sophocle Garnier, Mathieu pour Euripide.

Man stritt über die drey Einheiten und hielt sie für die einzigen Schwierigkeiten der Kunst; hingegen die Natur zu mahlen, Charaktere zu zeichnen, sie einander entgegen zu setzen, Begebenheiten zu verbinden, Situationen anzulegen, Interesse durch den Zusammenstoß entgegengesetzter Leidenschaften zu bewirken, die Bewegung von Akt zu Akt, von Scene zu Scene steigen zu machen, Wohlstand zu beobachten, und eine reine, natürliche und anständige Sprache zu reden, hielt man für nichts; man schien nicht einmal daran zu denken.

Endlich erschien die Sophonisbe des Mairet; ein zwar schwaches doch regelmäßiges Trauerspiel, worinnen das neue System schon merklich war. Zum Glück zeichnete die Geschichte selbst den ganz einfachen Gang dieses Stücks vor; Mairet entfernte sie wenig davon, und machte es überhaupt besser, als er geglaubt hatte, und seine andern Stücke es hoffen ließen.

Als aber der große Corneille kam, und sich in der Kunst die Leidenschaften wirken zu lassen versucht hatte, sahe er auf einmal im mensch-

lichen Herzen, die wahre Quelle des Rührenden und die mächtigen Triebfedern der theatralischen Handlung. Er sahe, daß es Zeit sey Verhängniß und Fatalismus von dem Theater zu verbannen, und den Menschen sich selbst zu überlassen, um an ihm ein Beyspiel der Unglücksfälle und Verbrechen zu zeigen, in welche ihn sein eigner Wille stürzt, wenn Leidenschaft ihn beherrscht, und irre führt. Dann erschienen jene großen Römer auf der Bühne, welche er nach der Geschichte zeichnete, und mit ihnen tragische Majestät. Von dem Augenblicke an verbreiteten sich wirksame und fruchtbare Leidenschaften auf dem Theater, und erfüllten es mit Unruhen, Verbrechen und Unglücksfällen. Man sahe die wichtigsten Vortheile des menschlichen Herzens vereinigt und auf die Wage gelegt; Charaktere einander entgegengesetzt und durch einander entwickelt; verschiedene Neigungen, die mit Hindernissen kämpften; den Menschen aus eignen Kräften handelnd; die Tugend am Rande des Grabes noch gekrönt und das Laster vom Gipfel seines Glücks herunter gestürzt. Man sieht wohl, um wie viel eine solche Maschine weitläuftiger und verwickelter ist, als das alte Theater.

„Bey ihnen, sagt Brumoy von den Grie„chen, stoßen, schlagen und stürzen sich unauf„hörlich die Leidenschaften über einander her, „wie Wellen im Meere, bis der Sturm vorüber„geht, welches eigentlich nichts als die Auflö„sung ist.“ Das Bild ist schön, aber dem alten Trauerspiele gleicht es nicht, und ich glaube nicht, daß man im ganzen Aeschylus, Sophokles und Euripides einen einzigen Fall findet, worauf es passe.

Was war nach dem Systeme der Griechen nöthig, um Schrecken und Mitleiden zu erregen? Eine ganz einfache Verbindung verschiedener Umstände, woraus eine rührende Begebenheit entsprung. So wenig auch die in Gefahr schwebende Person ihrem Unglücke entgegen gienge, so war es doch schon genug. Zuweilen suchte, verfolgte das Unglück den Held, hieng sich an ihn, ohne daß seine Seele Blöße dazu gegeben hatte; und je entfernter der Unglückliche von der Schuld seines Unglücks war, desto interessanter war er. So hatte ein Orakel dem Oedip schon bey seiner Geburt geweissagt, er werde ein Vatermörder und Blutschänder werden, und indem er diese Verbrechen flohe, war er drein gefallen. Eben so hatte Herkules, aus Haß von der Juno blind gemacht,

seine Frau und Kinder getödtet. Nichts von allem diesen setzte Laster, Tugend oder festgesetzten Charakter bey einem Menschen voraus, der ein bloßer Ball des Schicksals war; und Aristoteles hatte Recht, wenn er sagte, das alte Trauerspiel könne der Sitten entbehren.

Aber eben dieses Mittel, welches bey ihnen nur zufällig war, ist bey uns zur Hauptquelle worden. Liebe, Haß, Rache, Ehrgeiz, Eifersucht, sind an die Stelle der Götter und des Verhängnisses getreten; die Gradationen der Empfindung, die Ebbe und Fluth, Empörungen und Widersprüche der Leidenschaften, haben den Knoten der Handlung verwickelt, und Bewegungen über die Bühne verbreitet, die den Alten ganz unbekannt waren. Ihr Verhängnis war ein Despot, dessen unwiederrufliche Schlüsse keiner Bewegungsgründe bedurften; und Aristoteles sprach sie auch davon frey; die Natur hingegen hat ihre Bewegursachen und Gesetze. Mitten im Tumulte der Leidenschaften herrscht eine geheime, doch fühlbare Ordnung, welche man nicht umstoßen kann, ohne daß die Natur, die sich selbst Richter ist, fühlt, daß man ihr Gewalt thue. Und wie viel schwerer werden nicht eben diese Triebfedern der Natur durch ihre Genauigkeit und Delikat-

esse zu behandeln, als die Machtsprüche des Verhängnisses?

Aus dieser Veränderung der Triebfedern aber entsteht eine noch größere Schwierigkeit, nämlich, das Interesse durch eine ununterbrochene Folge von Bewegungen, Situationen und immer schrecklicherer, immer rührenderer Gemählde wachsen zu lassen. Man betrachte nur die alten Muster, und sehe, worinnen ihr Gewebe der Fabel bestund. Ein oder zwey Zufälle, welche die Revolution, oder auch die Katastrophe ohne Revolution herführten, dieß war alles. Was für ein Gebäude erfordert hingegen heut zu Tage nicht der Plan eines Trauerspiels, wobey die Handlung, in den Gränzen der Natur eingeschlossen, eine einzige ganze Kette macht, und alle Zufälle aus dem Grunde der Charaktere entspringen? Gewiß eine so verwebte Fabel, wie die Fabel des Cid, des Polieukt und des Heraklius, würde den Aristoteles in Erstaunen gesetzt haben. Er würde überzeugt worden seyn, daß es noch einen höhern Grad der Kunst gebe, als Aeschylus besaß; und von dieser großen, erhabenen Kunst war Corneille der Schöpfer.

Aber seit Corneille hat sich die Kunst des Trauerspiels unstreitig noch verbessert. Man

hat das menschliche Herz mehr erforscht, die Leidenschaft der Liebe klüger behandelt, feiner und lebhafter gemahlt, die Regungen des Bluts und der Natur stärker gefaßt und tragischer ausgedruckt; man hat den Anstand und die Wahrscheinlichkeit im Umgange und Sitten treuer beobachtet, die Reinigkeit und Zierlichkeit des Styls höher getrieben, und die theatralische Handlung mehr ausgefüllt, besser unterstützt, und ihren Gang wärmer und fortreissender gemacht. Dieß alles haben zwar Corneillens Nachfolger gethan; aber wer entwarf wohl dieß wesentliche Stück der Kunst, wovon er Schöpfer und Muster ist, ich meine Erfindung, Zeichnung und theatralische Ordonnanz, größer und stärker als er?

Man sehe nur im Cid die zärtlichste, stärkste Liebe mit den heiligsten Pflichten der Natur, und dem strengsten Gesetz der Ehre im Streite: wie alles zu diesem Streite vorbereitet ist, und von was für einer Meisterhand die vier Personen, unter welchen er vorfallen muß, gezeichnet sind.

Man sehe in den Horaziern alle die kostbarsten und stärksten Empfindungen des menschlichen Herzens, welche auf Seiten der Horazier von jenem patriotischen Charakter, von je-

nem strengen Heroismus beherrscht werden, welcher der wahre Genius von Rom war, und der ganzen Welt drohte; auf Seiten des Curiaz eben diese Empfindungen von Pflicht und Tugend, obgleich weniger streng, beherrscht; indessen in den Herzen beyder empfindsamen Frauen jedes andere Interesse dem wahreren Gefühl der Natur und Liebe weicht. Wo ist das theatralische Gemählde, worinnen sich der Geist der Erfindung eine schönere und größere Gruppe angelegt zu haben rühmen könnte?

Diese Werke waren zwar noch keine Meisterstücke der Kunst, aber doch Wunderwerke des Genie; und ich zweifle, ob man seit Corneille das Ganze der theatralischen Handlung stärker gefaßt, die Charaktere besser gezeichnet, geordnet und einander entgegengesetzt, die Formen der Fabel mehr verändert, mehr solche Kühnheiten gewagt, die sonst die Klippen des Genie sind, und die Kunst unter mehreren Gestalten gezeigt habe. Ich zweifle, ob es möglich sey, die Wuth des Ehrgeizes besser zu mahlen, als in der Rodogüne; die Martern eben dieser gesättigten Leidenschaft besser, als im Heraklius; die Großmuth im Streite mit niedriger Politik und schwarzer Undankbarkeit besser, als im Tode des Pompejus; den Enthu-

siasmus des Religionseifers und der Tugend, beyder Kampf mit der Liebe, und ihren Sieg über dieselbe besser, als im Polieukt, und endlich die Uebermacht der Liebe, über die Dankbarkeit, und den Sieg der Gnade über die Rache besser, und in einem größern und rührendern Gemählde, als im Cinna.

Doch dem sey, wie ihm wolle, so viel ist gewiß, daß die Kunst, die innern Triebfedern dieses großen Mechanismus so zu ordnen, sie dergestalt wirken und gegenwirken zu lassen, daß durch die bloße Stärke der Situationen, der Charaktere und entgegengesetzten Empfindungen das Interesse von Scene zu Scene, bis zur glücklichen oder unglücklichen Entwickelung wachse; daß diese Kunst, sage ich, deren Erfinder, und oft auch Muster Corneille war, dem neuen Systeme ganz allein gehöre, und den Alten unbekannt war.

Man sieht hieraus, wie nichtig dieß Deklinīren der Kunstrichter über den unvermeidlichen Unterschied des alten und neuen Theaters sey. Sie hören nicht auf, uns jene unermeßlichen Theater zu rühmen, die das Tageslicht erleuchtete; und geben nicht Acht, daß eben dieß bey Schauspielen, die man jährlich viermal dem ganzen versammleten Griechenlande gab, eine

unumgängliche Nothwendigkeit war, die aber der Schönheit der Nachahmung mehr schädlich als nützlich wurde. Sie überlegen nicht, daß es alle Wahrscheinlichkeit und theatralische Illusion vernichtete; daß es dem Mahler unmöglich fiel, Schatten und Licht in den Dekorationen eines Theaters, welches der Tag erleuchtete, gehörig zu vertheilen; daß der Akteur mit einer Maske spielte, deren runder, trompetenförmiger Mund ihm statt eines Sprachrohrs diente; daß diese Maske nichts ausdrückte, und daß eine Mannsperson, welche mit einer Maske und einem Sprachrohre die **Elektra**, **Iphigenie** oder **Phädra** spielte, wenig rührend seyn mußte; daß der **Kothurn** den Akteur zu einer ungeheuern und misgestalteten Figur machen mußte, indem er ihn bis acht Fuß erhöhete; daß der Akteur, wenn sein Kopf, wie man sagt, in einem Helme, und sein Leib in einer Art von Korbe steckte, die ungestaltetste Misgeburt war; und daß, gesetzt auch, es wäre in der Taille, Figur, Gesten, Stimme und Aktion eines so gestalteten Menschen, eine Art von Verhältniß gewesen, sich doch immer jene dramatische Nachahmung zur unsrigen verhalten haben müsse, wie eine rohe Skizze zu einem vollendeten Gemählde eines **Corregio** oder **Raphael**.

Man hat es hundertmal gesagt, daß die Griechen keine Liebe auf ihr Theater brachten *), aber dieß sahe man nicht ein, daß es ihnen unmöglich war, sie so darauf zu zeigen, als unsre Dichter es können; daß alle diese Feinheiten, Gradationen und delikaten Schattirungen, worinnen ihr Reiz und ihre Würde besteht, sich gar nicht mit der Gestalt eines Menschen vertrugen, der in einem Korbe, und in einer Sprachrohr-Maske die Ariadne spielen, und dem meineydigen Theseus Vorwürfe über seine Untreue machen sollte. Man sahe nicht ein, daß eben dieß fast alle wirksame Leidenschaften von ihrem Theater ausgeschlossen hatte; und daß, wenn sie ja zuweilen welche gebrauchten, sie sie nur skizzirten, mit großen Zügen, ganzen Farben, und ohne Schattirungen mahlten; ja, daß bey ihnen oft die Leidenschaft eine bloße Krankheit, eine Raserey war, womit die Götter den Gegenstand oder das Werkzeug ihres Zorns belegten, wie z. E. die

*) „Il n'y a presque point d'amour chez les Poëtes „Grecs. Les spectateurs plus politiques et plus ambitieux que tendres et galans, s'en seroient choqués „comme d'une foiblesse indigne de la majesté du theatre tragique.

BRUMOY.

Phädra, Agave, und den Herkules. So ermangelten sie auch nie, diese Art von Wahnsinn schrecklich zu machen. Der davon besessene Unglückliche war deswegen nur desto mehr zu beklagen, wurde aber dadurch um nichts hassenswürdiger; da hingegen bey uns die Ausschweifungen dieser Leidenschaft freywillig sind, und Abscheu erwecken, so bald sie einen hohen Grad von Bosheit und Ruchlosigkeit verrathen.

Eben so hat man den Griechen ein Verdienst aus der Simplicität machen wollen, die sie in die theatralische Handlung legten. Aber ihre Handlung mußte wohl einfach seyn, da die Triebfedern derselben außer der Scene lagen, und der schon vorher entschiedene Ausgang fast nie von Charakteren und Sitten abhieng. In dem Oedip ist alles schon geschehen, ehe die Handlung beginnet. Cajus ist todt; Oedip hat die Jokaste geheyrathet, und, um unglücklich zu seyn, darf er nur noch in sich den Blutschänder und Vatermörder erkennen. Nach und nach fällt der Vorhang, die Sachen klähren sich auf, Oedip wird überzeugt, daß er das Orakel erfüllt habe, und bestraft sich deswegen: dieß ist der ganze Plan des Meisterstücks der Griechen. Zum Glück hat er zwey Verbre-

chen zu entdecken, deren schauervolle Aufklärungen die Scene ausfüllen. In der Hekuba ist, so bald der Schatten Achills Polyxenen zum Opfer verlangt hat, nichts mehr zweifelhaft, nichts mehr dunkel; Hekuba kann nichts mehr thun als klagen, und Polyxene nichts mehr als sterben. Um nun seinem Stücke die vorgeschriebene Dauer zu verschaffen, mußte der Dichter zu Polydors Episode seine Zuflucht nehmen. In der Iphigenia in Tauris ist es, selbst ehe Orest noch anlangt, schon entschieden, daß er sterben muß. Daß er ein Fremder ist, macht sein Verbrechen. Da aber das Stück vermischt ist, so füllt die verzögerte Wiedererkennung des Bruders und der Schwester das Leere aus, und ersetzt die Handlung.

Wie fanden aber die Griechen, in Begebenheiten die vom Verhängnisse abhiengen, bey welchen sich sehr oft die Personen blos leidend verhielten, dennoch Mittel ihre fünf Akte auszufüllen? Folgendergestalt: 1) Gab man auf ihrem Theater mehrere Tragödien nacheinander, in einem Tage. Dacier behauptet, man sey damit bis auf sechzehn gestiegen. 2) Nahm der Chor einen Theil der Zeit ein, und ein Akt hatte bey ihnen nur einer Scene nöthig; und endlich füllten 3) Klagen, Anreden, Beschrei-

bungen, Ceremonien, philosophische oder politische Zänkereyen das übrige Leere aus. Man sehe nur wie wenige Sujets des griechischen Theaters der Episoden entbehren konnten, da man die schönsten davon auf unsre Bühne verpflanzen wollte. Welcher Hülfsmittel hatte nicht Racine nöthig, die Fabel der Iphigenia, die reichste von allen, gehörig zu erweitern; und wie viel Beredsamkeit mußte nicht der französische Verfasser des Orest verschwenden, der Armuth und Unfruchtbarkeit des Sujets beym Sophokles zu Hülfe zu kommen. Man hatte also damals den Chor eben so nöthig, das Leere der Handlnng auszufüllen, als die Bühne zu besetzen.

Nicht weniger kann man aufhören uns den Chor vorzurühmen, welcher in dem Zwischenraum der Scenen in dreyen Reihen, nach einer gewissen Cadence, auf und nieder gieng, sich erst zur Linken, hernach zur Rechten, die Strophe und Antistrophe singend, bewegte, dann stille stand, und die Epode sang. Aber haben wohl diejenigen, welche, wie Dacier den Chor der Alten bedauern *), jemals an den Un-

*) C'est assurement une perte considérable; et le moins qu'on puisse dire, c'est que le Choeur rempli-

terschied beyder Systeme gedacht? an das, was in dem einen den Chor schicklich, oder gar unentbehrlich, in dem andern aber überflüßig oder unmöglich macht? Haben sie seine Schwierigkeiten erwogen, die wenigstens seinen Vortheilen das Gleichgewicht halten, wenn er auch aufs beste angebracht wäre?

Anfangs spielte der Chor auf Thespis Karne die Hauptrolle; bald hernach wurde er eine untergeordnete Person, und machte blos den Vertrauten in der Tragödie; und, es sey nun, daß das Ohr der Griechen schon daran gewöhnt war, oder daß er zuweilen wirklich etwas zur Größe, Pracht und zum Pathos des Stücks beytrug, kurz man glaubte ihn beybehalten zu müssen. Und in der That konnte, nach der Art ihrer Stücke, welche meistens ein allgemeines Unglück, oder wenigstens eine Begebenheit, die nicht verborgen bleiben konnte, zum Innhalte hatten, eine Menge Vertrauten auf der Bühne statt finden. Zuweilen machten auch die Armuth der Fabel, die Pracht des Sujets, und, wie ich schon bemerkt habe, die Nothwendigkeit, eine so ungeheure Bühne an-

roit le vuide du théatre, comme le clavessin remplit celui de la musique dans les concerts.

BRUMOY.

anzufüllen, welche außerdem öde geschienen hätte, den Chor unentbehrlich. Er diente, das Interesse und die Bewegung in dem Zwischenraume der Akte zu erhalten; er faßte die Moral der Handlung auf, und druckte sie dem Herzen der Zuschauer ein; als ein Freund der Guten, und Feind der Bösen, tröstete er die Unglücklichen, welche Opfer ihrer Unvorsichtigkeit oder Bälle des Verhängnisses worden waren; kurz, der Chor war einmal im Besitz des Theaters; diese Einrichtung machte nun Gesetz; der Chor sang; die Griechen liebten und wollten Musik; der Chor stellte das Volk vor, und das Volk sahe sich gern mit der Vertraulichkeit der Großen beehrt; der Chor machte ein Stück der Dekoration aus, und auf einem so unermeßlichen Theater war es weit leichter eine ganze Menge mit einer Art von Uebereinstimmung, Würde und Anstand handeln zu lassen, als auf kleinen Bühnen, wo die Handlung unmittelbar vor unsern Augen geschieht.

Aberoft war auch der Chor übel angebracht, und wider alle Wahrscheinlichkeit *); oft

*) Es ist den Sitten aller Länder und Zeitalter gemäß, einen Freund oder Vertrauten zu haben, dem man sich entdeckt; aber dieß wird nimmermehr wahr-

müßig und überflüßig, und man sieht deutlich, daß der Dichter nicht wuste, womit er ihn beschäftigen solle; oft unbequem und beschwerlich, entweder weil er den Dichter zwang, einen öffentlichen Ort zum Schauplatze zu nehmen, wo das Volk wahrscheinlicherweise zulaufen konnte, oder auch, weil er die Einheit des Orts und der Zeit durch seine beständige Gegenwart unumgänglich nöthig machte.

Wir können also hieraus den sichern Schluß ziehen, 1) daß, wenn man den Chor im Systeme der Alten hätte mit Nutzen brauchen wollen, man ihn nur hätte anbringen müssen, wo er wirklich zur Größe und Pracht des Schauspiels etwas würde beygetragen haben, ihn hingegen verwerfen und weglassen, wo er falsch angebracht, unnütz oder beschwerlich gewesen wäre; 2) daß, da der Umfang der Theater und Amphitheater nicht mehr so groß ist als

scheinlich seyn, ein ganzes Volk zu Vertraüten seiner innersten Geheimnisse, und seiner geheimsten Verbrechen zu machen wie, im Oedip und in der Phädra. Eben so wenig natürlich ist es, zu sehen wie ein ganzes Volk Zeuge der schändlichsten Zusammenverschwörungen und der schwärzesten Schandthaten seyn, und ohne sich einer zu widersetzen, unthätig nur klagen und winseln sollte.

sonst, und die Leidenschaften innerlicher und geheimer wirken als die Schläge und Zufälle des Verhältnisses, auch die theatralische Handlung nicht mehr eben dieselben Vertrauten und Zeugen haben müsse.

Man sieht demnach, wie etwas, das sich für das Theater der Griechen schickte, sich für unseres nicht schicken könne, und daß beyde Systeme, wenn sie auch einige Regeln mit einander gemein haben, doch eben so wohl verschiedene, einem jeden derselben eigene, haben müsse.

Bey beyden z. E. darf das, von einem natürlich guten aber durch die Leidenschaft verführten Menschen, oder von einem völligen Bösewichte, mit voller Ueberlegung beschlossene Verbrechen nie durch eine Sinnesänderung des Verbrechers verhindert werden. Denn entweder würde der Bösewicht seinen ganzen Charakter ändern und nicht mehr Bösewicht seyn; oder der von Leidenschaften hingerissene Mensch würde, indem er sich selbst zähmte, die schreckliche Wirkung des Beyspiels schwächen, das er geben soll. Es ist demnach besser das Verbrechen geschieht wirklich; und bis dahin treffen beyde Systeme mit einander überein. Aber Aristoteles will nicht einmal, daß das Verbrechen durch eine von dem seyn wollenden Verbrecher

unabhängige Ursache verhindert werde *), und die von ihm verworfene Entwickelung ist gerade die Entwickelung der Rodogüne, eines der schönsten Stücke des französischen Theaters.

Aristoteles scheint nicht gesehn zu haben, daß man zwey Gattungen von Furcht, bey dem Eindruck, den ein Verbrechen auf uns macht, zu unterscheiden habe. Antiochus hält den Gift an seinen Lippen, und ich zittere für ihn. Orosman hat in einem Augenblicke der Eifersucht und Wuth, Zairen getödtet, die er anbetete; ich fühle mich ebenderselben Leidenschaft fähig, und zittere für mich. Mich selbst fürchte ich. Die Furcht also, die ich fühle, ist mir bald fremd, bald wesentlich. Jene hört mit der Gefahr der interessanten Person, oder wenige Au-

*) Aristoteles schränkt im 14ten Cap: seiner Protik, das Trauerspiel auf folgende vier Gattungen ein: 1) wo das Verbrechen mit Wissen und Willen des Verbrechers geschieht, wie in der Medea des Euripides; 2) Wo das Verbrechen erst nach der That erkannt wird, wie im Oedip des Sophokles; 3) Wo das Verbrechen, ehe es vollendet ist, erkannt wird, wie in der Merope; 4) Wo das Verbrechen durch Gewissensbisse des Verbrechers, oder einen andern Zufall verhindert wird. Die letztere verwirft Aristoteles gänzlich, und giebt der dritten vor allen andern den Vorzug.

genblicke hernach auf; die andere hinterläßt einen Eindruck in mir, der länger als die Illusion des Schauspiels dauert.

Daß Zaire und Antiochus in Gefahr schweben, dieß ist Illusion: der Vorhang fällt, und endiget sie. Daß aber eine eifersüchtige und wüthende Liebe, wie die Liebe des Orosman, daß ein rasender Ehrgeiz, wie bey Cleopatra, der schrecklichsten Verbrechen fähig sey, ist Wahrheit selbst, die mir hier durch ein Beyspiel fühlbar gemacht ist. Die Möglichkeit einer That aber, die ich wie in der Natur selbst geschehen sähe, bleibt meinem Geiste mit aller ihrer Wahrscheinlichkeit gegenwärtig. Ich höre zwar auf Furcht für die erdichtete Person zu fühlen, die ich in Gefahr sahe, aber nicht für mich selbst, ich sehe ihre Gefahr nicht mehr, aber ich fühle die meinige; und indem meine darüber gemachte Betrachtung das Erdichtete des Schauspiels verwirft, sammlet und erhält sie sorgfältig das Wahre und Nützliche davon.

Es verhält sich mit dem Gemählde des Lasters und der Tugend eben so als mit dem Gemählde der Leidenschaften; das Gefühl, welches dasselbe in uns hervorbringt, verschwindet, ohngeachtet es durch die Illusion entstund, nicht zugleich mit derselben. Daß Britannikus ver-

giftet worden, ist ein Irrthum der verschwindet; aber daß eine Seele, wie des **Burrhus** seine, Ehrfurcht und Liebe, und eine, wie **Narcißens** Seele, Haß und Abscheu verdient, sind Wahrheiten, welche bleiben. Nun ist es schon genug, daß dieser Eindruck nur durch eine schreckliche Gefahr gemacht wird, und also nicht nöthig, daß das Unglück wirklich geschehe.

Selbst die Entwickelung kann viel zum Rührenden beytragen, wie in der **Ines** und **Semiramis**; aber oft gehen die größten Wirkungen noch vor der Entwickelung her. Man verändere die Entwickelung der **Merope** oder der **Wayse von China**; man lasse **Egisten** an statt **Polyphonts** sterben; **Idame** und **Zamti** sollen sich tödten ehe noch **Gengis** sie entwaffnet; was wird diese traurige Entwickelung zum Rührenden der Handlung beytragen? In dem Augenblicke der Gefahr ist es, wo man zittert; in dem Augenblicke, da man der **Merope** ihren Sohn, der **Idame** ihr Kind, der **Clitemnestra** ihre Tochter entreißt, wo die Natur ihre letzten Kräfte sammlet, und ihr Geschrey uns die Seele zerreißt.

Eine andre Regel des alten **Theaters** war, daß die Hauptperson von hohem Stande und großem Glück seyn mußte. Der moralische

und politische Zweck des alten Systems erfoderte eine öffentliche Handlung und Helden und Könige zu Opfern.

Ebendieselbe Regel beobachtet man auch noch im neuen Systeme, und man muß bekennen, daß die Würde der Personen theils dem Beyspiele mehr Gewicht giebt, theils es auch für die Moral nützlicher sey, berühmte Namen zu wählen. Außerdem macht auch das Schicksaal eines Helden oder eines Monarchen die theatralische Handlung wichtiger, und giebt dem Schauspiel selbst mehr Pomp und Majestät. Was aber den Einwurf betrift, den man zuweilen macht, daß der Abstand der Personen von uns mache, daß uns ihr Schicksaal weniger rühre; daß Unglücksfälle, die sie bedrohen, den größten Theil der Menschen nicht treffen, und daß, jemehr ihr Glück Neid erwecke, desto weniger Mitleid flöße ihr Unglück ein; so ist er noch sehr in Zweifel zu ziehen. **Merope, Hekuba, Clitemnestra, Brutus, Orosman, Antiochus** sind meist durch ihren Rang sehr weit über die Leute erhaben, denen sie Mitleid einflößen, und wir weinen, wir zittern doch so gut für sie, als wären sie unsersgleichen. Ein König ist im **Glück** für uns ein König; im Unglück, ein Mensch, und desto beklagenswür-

diger je glücklicher er war. Jeder von uns setzt sich an seinen Platz, und fühlt das ganze Gewicht des Schlages der ihn trift.

Der Zweck des Trauerspiels bey uns ist, die Sitten durch ihre Nachahmung und durch eine Handlung, die zum Beyspiel diene, zu bessern. Das Opfer der Leidenschaft mag nun immer erhaben, und sein Sturz in die Augen fallend seyn, die Lehre daraus ist um nichts minder allgemein. Ebendieselbe Ursach, welche Verwüstung in einem Staate erweckt, kann sie auch in eine Familie bringen; Liebe, Haß, Ehrsucht, Eifersucht und Rache, vergiften die Quellen des häußlichen Glücks sowohl als des öffentlichen. Es giebt allenthalben zornige Leute wie Achill, leichtsinnige Mütter wie Hekuba, schwache Geliebten wie Ines, oder hitzige wie Hermione, und Liebhaber, die aus Eifersucht zu allem fähig sind, und vor allzugroßer Liebe wüthen, wie Orosman und Rhadamist.

Aber dieß heißt die Natur ganz verkennen, und das menschliche Herz beleidigen, wenn man glaubt, daß es Rang und Tittel nöthig habe, sich rühren zu lassen. Die heiligen Namen, Freund, Vater, Geliebter, Gatte, Sohn, Mutter, kurz, Mensch mit intereßanten Sitten verknüpft, dieß sind die Eigenschaften des wah-

ren Rührenden. Was macht es aus, von was für Stand, Namen und Geburt der Unglückliche ist, den Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde, oder Verführung des Beyspiels in die Schlingen des Spiels gelockt haben, und der jetzt von Schaam und Gewissensbissen genagt, im Kerker seufzt? Wer ist er? fragt ihr. Ich antworte: er war ein rechtschaffner Mann, und zu seiner größeren Marter ist er ein Mann und Vater; seine Gattin, die er und die ihn liebt, schmachtet in der äußersten Dürftigkeit, und kann ihren Kindern, die Brod fodern, nichts als Thränen geben. Zeiget mir einmal in der Geschichte der Helden, eine rührendere, lehrreichere und tragischere Lage; oder bemerket den Augenblick, wo dieser Unglückliche sich vergiftet; den Augenblick, wo er, nachdem er den Gift schon genommen hat, erfährt, daß ihm der Himmel Hülfe schicke; bemerkt ihn in dem schmerzlichen und schrecklichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecken des innstehenden Todes der marternde Gedanke bey ihm gesellt: du hättest noch glücklich leben können, und sagt mir was diesem Sujet zur Würde des Trauerspiels fehle. Das Außerordentliche, das Wunderbare, sagt ihr? So: und findet ihr eben dieß Wunderbare nicht in

dem schnellen Uebergange von Ehre zu Schande, von Unschuld zu Laster, von sanfter Ruhe zur Verzweiflung; mit einem Worte, in der ganzen Fülle des Unglücks, welches eine blosse Schwachheit gebahr?

Das bürgerliche Trauerspiel hat also so gut als das heroische seine Vortheile! Welche Vergleichung zwischen **Beverlai** und **Athalie** in Ansehung der Majestät und des Theaterpomps! Aber auch welche Vergleichung in Ansehung des Rührenden und Lehrreichen! —

Die Alten schienen, in Rücksicht auf die Sitten, den Grundsatz zu haben: **er ist ein Mensch, und unglücklich, dieß ist genug!** Eine Grundlage von natürlicher Güte war alles was sie von der interessanten Person foderten. Man hatte nicht nöthig dieser einen Bösewicht oder Verbrecher entgegenzusetzen; an deren Statt stunden in ihrem Systeme Götter und Verhängniß. So giebt es keinen Bösewicht im Oedip; und in der **Iphigenia in Tauris** ist es genug wenn **Thoas** furchtsam und abergläubisch ist. Eben so verhält es sich mit den Materien, wo Leidenschaft den Menschen in Gefahr setzt, und ihn ins Unglück zieht; man darf sie nur handeln lassen, und ihr Opfer ihr ausliefern. Im Trauerspiele **Zaire** sind alle

Charaktere tugendhaft, und Zaire stirbt endlich doch von der Hand ihres Liebhabers. Selbst in dem Plane der Ines de Castro ist es ein Fehler, daß die Grundursach des erfolgenden Unglücks Verbrechen und nicht Leidenschaft ist. Die Handlung wird dadurch rührender, ich gesteh' es; aber sie wird auch eben dadurch weniger lehrreich. Die Vollkommenheit einer Fabel in Ansehung der Sitten ist, daß das Unglück eine Folge des Verbrechens, und das Verbrechen eine Folge der Verirrung sey.

Die Person, welche nach dem Zwecke des Dichters das Hauptinteresse auf sich ziehen soll, kann also strafbar, aber nie lasterhaft seyn. Das Laster ist ein natürlicher Hang, das Verbrechen aber oft nur das Werk eines Augenblickes. Auf der Bühne sieht man den Augenblick nicht wo der Lasterhafte nicht mehr lasterhaft war; man sieht sogar nicht einmal den Fortgang des Lasters: bey dem Laster selbst verwechselt man Gewohnheit mit Natur; da hingegen oft der Unschuldige, ja selbst der Tugendhafte durch einen Augenblick strafbar für den andern wird. Der Zuschauer sieht alsdenn den Uebergang, und die überwiegende Macht, die ihn fortriß. Je stärker nun diese

Macht und moralisch unwiderstehlich ist, desto leichter erhält in unsern Augen das Verbrechen Vergebung, und folglich verträgt sich auch die Furcht, die uns eine solche Person einflößt, immer besser mit der Achtung, dem Wohlwollen und Mitleid so wir ihr schenken. Den Verbrecher unterscheidet man fast immer vom Verbrechen, aber den Lasterhaften und das Laster selbst verwechselt man fast immer mit einander. Uebrigens ist auch das Laster eine ruhige und stillschleichende Gewohnheit, die eines innern Streits und rührender Bewegungen nicht sehr fähig ist; da hingegen das Verbrechen der Leidenschaft meistens Unruhen vor sich und Gewissensbisse nach sich hat. Jenes setzt nur Schwäche und Feigheit der Seele voraus, dieß hingegen eine gewisse Stärke, welche sich unter andern Umständen leicht in Tugend verwandeln könnte. Endlich reicht auch die Dauer einer theatralischen Handlung nicht zu, ein Laster zu bessern, da hingegen oft ein Augenblick zum Uebergange der Unschuld zum Verbrechen, und vom Verbrechen zu Gewissensbissen gnug ist. Selbst das Fortreißende dieser Bewegungen macht die theatralische Handlung schön, warm und rührend, und die Leidenschaft giebt ihnen Wahrscheinlichkeit.

Je gewaltsamer die Leidenschaft ist, je grösser kann das Verbrechen, und je schrecklicher und fürchterlicher die Strafe seyn. Indem man alsdann den Strafbaren beklagt, sagt man zu sich selbst: der Himmel, der ihn bestraft, ist streng, aber er ist billig; und das Mitleid so man fühlt ist nicht mit Unwillen vermischt. Verleitet hingegen eine nur schwache Leidenschaft zu einem abscheulichen Verbrechen, so setzt dieß einen Bösewicht in dem Verbrecher voraus: wird ein kleines Verbrechen durch ein unermeßliches Unglück bestraft, so setzt dieß ungerechte Götter voraus; und folgt auf ein schreckliches Verbrechen nur ein kleines Uebel, so ist dieß eine Art von Straflosigkeit, deren Beyspiel schädlich wird. Das Mittel diesen allen zuvorzukommen, ist also, der Leidenschaft den höchsten Grad von Hitze und Gewalt zu geben, und sie in ihrem Anfalle wirken zu lassen, ohne daß die Ueberlegung Zeit habe sie zu mäßigen und abzukühlen. Des Atreus Verbrechen wird strafbar und abscheulich, nicht weil es gewaltthätig, sondern weil es vorher überlegt ist.

Soll ich es wagen zu sagen? Es gäbe sogar ein Mittel die **Medea** nach ihrem Verbrechen noch interessant zu machen. Dieß wäre,

den Jason meyneidig mit Kühnheit zu zeigen; das Herz der Medea durch die Kälte, Härte, und den unverschämten Stolz seines Abschieds aufzubringen; in diesem Augenblicke des Verdrußes und der Wuth ihr ihre Kinder zu bringen; diese die Schlachtopfer ihrer Raserey werden zu lassen; schleunig sie wieder zu sich selbst zu bringen, zugleich in ihr die fühlbare Mutter auf die wüthende Liebhaberinn folgen zu lassen, uud sie dann trostlos, außer sich, das Leben haßend, und endlich sich selbst tödtend, auf der Bühne zu zeigen.

Der nämliche Reiz der uns eine Leidenschaft gefährlich macht, macht uns zugleich das Unglück, welches sie verursacht, interessant; und je süsser und natürlicher es ist, sich ihr zu überlassen, destomehr rührt und erschreckt uns der, welcher sich ihr überließ und umkam. So fliessen Schrecken und Mitleid aus einer Quelle. Eine Leidenschaft also, welche Güte der Seele und Tugend nicht verbiethet, die sich mit beyden verträgt, und nur dann strafbar wird, wenn sie die Gränzen überschreitet, diese hat vor allen andern Beyspiele nöthig, die uns von ihren Ausschweifungen abschrecken; und nichts ist geschickter, als solche Beyspiele, die beyden Zwecke des Trauerspiels, Vergnügen, die

Frucht des Mitleids, und Klugheit, die Frucht der Furcht, in sich zu vereinigen. Es ist daher augenscheinlich, daß unter allen Leidenschaften, die Liebe die schrecklichste, die rührendste, und folglich die theatralischeste sey; aber nicht jene abgeschmackte oder stille Schäferliebe, nicht kalte Galanterie, sondern die Liebe in Wuth, die Liebe in Verzweiffelung, die sich wider ihre Hindernisse sträubt, die sich wider die Tugend selbst auflehnt, oder ihr nur knirschend weicht. Nur in ihren Ausschweifungen; nur dann, wenn sie die Bande der Natur und des Vaterlands zerreißt, wenn sie den Zaum der Schaam, und das Joch der Pflicht abschüttelt, ist sie wahrhaftig tragisch.

Aber dann, spricht man, erniedrigt und entehrt sie auch den Held. O, sie thut noch mehr: sie entstellt sogar den Menschen, so wie alle wüthende Leidenschaften, und verdient alsdann nur um destomehr mit allen ihren Verbrechen und Fallstricken geschildert zu werden. Sie von dem Theater verbannen, hieße eben so viel, als sie aus der Welt verbannen zu wollen. Aber wenn sie auch nicht mehr auf der Bühne wäre, würde sie darum weniger in den Herzen der Menschen seyn? — Das Theater, spricht man, macht sie interessant, und eben

dadurch ansteckend. Das Theater, könnte ich darauf antworten, mahlt sie schrecklich und traurig; und lehrt also sie zu fliehen.

Die rechtmäßige Liebe ist ein wahres Guth; sie erfüllt die Aussichten der Natur; sie setzt Güte des Herzens, Empfindlichkeit, Zärtlichkeit voraus; denn Bösewichte lieben nicht. Die Liebe ist also ihrem Zwecke und Grunde nach, wichtig. Aber diese so reine, so süsse Liebe wird oft wüthend und strafbar; und dieß macht sie schrecklich in ihren Wirkungen, so wie sie in Ansehung ihrer Ursach Mitleid verdient. Wenn es eine Leidenschaft giebt, die zugleich verführerischer und trauriger ist als die Liebe, so verdient sie allerdings den Vorzug; wenn aber unter allen Leidenschaften die Liebe die größten Reize und größten Gefahren in sich vereinigt, so ist nothwendig ihr Gemählde das tragischeste und lehrreichste.

Das System des Fatalismus, und das System der wirkenden Leidenschaften, hat zwey Gattungen des Trauerspiels, welche an beyden Theil nehmen.

Die erste Gattung ist, wo Unschuld und Tugend von dem Verbrechen verfolgt werden. Es gehört zum höchst Rührenden überhaupt, wenn man, statt stoischer Standhaftigkeit, dem

tugendhaften und leidenden Menschen diese natürliche und rührende Empfindsamkeit giebt, die sich so leicht mittheilt und in Mitleid verwandelt; oder wenn man, statt einer festen und standhaften Tugend, die Unschuld schwach, furchtsam und als einen Raub zusammen verschworner Bösewichter mahlt. Hierinnen sind wir unter den Griechen, die sich nicht schämten aus ihren Helden Menschen zu machen, und aus dem Gefährten des Herkules einen Unglücklichen, der sich der Empfindung seines Schmerzes überläßt. Das, was wir Würde nennen, legt der Natur Fesseln an, und macht sie kalt. Laßt doch immer Unschuld und Tugend durch Unglück und Schmerz auf die härtesten Proben gesetzt werden; laßt doch immer eine Mutter, wie Merope, in die Verlegenheit kommen, entweder ihren Sohn umkommen zu sehen, oder sich selbst dem Mörder Ihres Gemahls zu überlassen; laßt doch immer eine Mutter; wie Idame, sich ihr Kind aus den Armen gerissen sehen, um ermordet zu werden; die Natur hat zwar nichts Grausameres, aber auch das Theater nichts tragischeres. Hier ist kein unfreywilliger Fehler; es ist die Unschuld, die Tugend selbst; und die Handlung wird dadurch nur desto rührender. Wenn aber

das Unglück der Unschuld drohet, dann kann ich es nicht vollendet sehen wollen. Nichts ist ohnstreitig fähiger, uns zu erweichen, als eine Person, die aus Irrthum oder aus einer unüberwindlichen Ursache, das was sie am meisten liebt, hinrichtet; ein Freund, seinen Freund; ein Sohn, seine Mutter; eine Mutter ihren Sohn, u. s. w. Aber wenn dieß auch das größte Unglück ist, so ist es doch wenigstens nicht der Triumph des Verbrechens; und eigentlich ist nur der Triumph des Verbrechens uns ein verhaßtes Schauspiel.

Wenn aber die Tugend und Unschuld gekrönt, und das Laster bestraft wird, wo bleibt denn das Rührende? In dem Laufe der Handlung selbst; in der Bewegung, welche sich von Akt zu Akt verdoppelt; in der Annäherung des Unglücks. Kann der Bösewicht bis an den Augenblick des Siegens, und der Gerechte bis zum Unterliegen kommen, ohne daß Schrecken und Mitleid sich unserer bemächtige? Sehen wir wohl, ehe wir noch den Ausgang wissen, ruhig, Zusammenverschwörungen auf der einen, und Gefahren auf der andern Seite; oder den Gift der Cleopatra an den Lippen des Antiochus? Bey der Erwartung des Verbrechens, bey dem Anscheine dazu, muß man für die Un-

schuld zittern; aber bey der Entwickelung muß alles sich ändern und entschieden werden, wie das Gesetz entscheidet. Was hilft uns alles Verschönern der Natur, wenn man nicht von der Nachahmung das wegschneidet, was dem Vergnügen schadet, das sie erwecken soll? Nun besteht aber das Vergnügen, so ich in der Tragödie suche, nicht darinnen, den Unschuldigen umkommen, und den Strafbaren glücklich zu sehen. — Aber sieht man dieß nicht alle Tage in der Welt so? — — Ja, ich läugne es nicht; aber ist es nicht genug, eben dieß wirklich zu sehen? Wenn uns die Dichtkunst nun einmal täuschen soll, so täusche sie uns doch wenigstens zum Vortheile der Tugend. Man zeige sie uns in Schande, in Schmerzen, ja selbst am Rande des Verderbens; man mahle uns, wie Apelles, die Unschuld von der Verläumdung bey den Haaren vor den Richtstuhl der Gerechtigkeit geschleppt; aber der Richterspruch schlage dann den Strafbaren nieder, und räche durch Strafe an ihm die Unschuld. Zwingt uns aber die historische Wahrheit, den Unschuldigen untergehen zu sehen, so komme er wenigstens beneidens- und nicht bemitleidenswürdig um: er hinterlasse seinen Verfolger mit Schande bedeckt, und von Gewissensbissen genagt;

und man sage von ihm, wie Horaz, der Vater, von seinen Kindern:

„Ihr rühmlicher Tod, ersetzt mir ihren Ver-
„lust.“

Der Dichter, welcher seinem Plane eine glückliche Entwickelung für die Guten, und eine unglückliche für die Bösen giebt, hat den Vortheil, die Unschuld mit allen ihren Reizen, die Tugend in ihrem völligen Glanze, das Verbrechen mit aller seiner Kühnheit, und die Bosheit mit allem ihren Gifte mahlen zu können. So lange das Verbrechen noch nicht vollendet ist, bleibt der Unwille schwebend, und die Hoffnung hält ihn noch auf; nur durch die Unbilligkeit des Ausgangs wird er entschieden; und dieß vermeidet man durch eine glückliche Entwickelung.

Die zweyte Mittelgattung ist diejenige, wo man Gute in eine schmerzhafte und peinliche Lage setzt, ohne Böse mit drein zu mischen; dieß geschehe nun durch die Gewalt, welche eine tugendhafte Seele sich selbst anthut, oder durch eine Gewalt, welche ihr von außen, aber auf rechtmäßige Art geschieht.

Das Rührende dieser Gattung besteht in dem Streite der Pflicht und der Neigung, oder zweyer einander entgegengesetzter Neigungen.

Hier ist die erste Regel, daß es keine solche Art von Gewalt sey, welche nothwendig die Freyheit der Wahl aufhebt; denn wenn das Unglück unvermeidlich ist, wie in der Hekuba, so findet nicht allein keine Moralität mehr statt, sondern es giebt auch — welches den Dichter insbesondere angeht — alsdenn keine solche Bewegungen einer ungewissen und im Streite liegenden Seele mehr, welche eigentlich der Handlung Wärme geben; da hingegen, wenn der Entschluß frey ist, wie im Regulus, Brutus und Cid, alle Triebfedern des Pathos frey spielen, die arbeitende Seele sich entwickelt, und das grausame Opfer, welches sie aus sich selbst macht, desto rührender wird, je edler es ist.

Die zweyte Regel ist, daß die Wahl durchaus keinen Mittelweg mehr habe. Das Süjet des Cid giebt uns ein Beyspiel davon. Rodrigue muß entweder seinen Vater beschimpft lassen, oder den Vater seiner Geliebten tödten. Hätte dieser Labyrinth einen andern Ausweg, so könnte man ihn nicht zu sorgfältig verbergen.

Die dritte Regel ist, daß dieß doppelte Interesse stark genug sey, um mit Wärme unter sich kämpfen zu können, und wichtig genug, um des harten Streites würdig zu seyn. Schwä-

che muß es seyn, zwischen beyden unentschlossen zu schweben; aber Schwäche ohne Schaam.

Die vierte Regel ist, daß die tugendhafteste Seite die stärkste, aber auch die peinlichste für die Natur sey.

Die fünfte Regel, daß sich die interessante Person endlich für die tugendhafteste Seite erkläre.

Ich halte nicht davor, daß man es eben zur Regel machen müsse, das Opfer durch eine traurige Entwickelung zu vollenden; indessen ist dieß doch immer schön; denn der Antheil, den man an dem Opfer nimmt, wird desto lebhafter, wenn es sich selbst freywillig überliefert; und das Mitleid, so wir dabey fühlen, ist mit keiner andern Empfindung verknüpft, welche seine Süßigkeit verfälschen könne.

Ich gebe es zu; eine solche Auflösung läßt keinen Schrecken in der Seele zurück; und in diesem Betracht ist diese Gattung die schwächste, und welche unter allen das wenigste Tragische hat. Aber wenn ein empfindsamer, tugendhafter Mensch sich von Allem, was er am

Bayerische Staatsbibliothek München

höchsten liebt, losreißt, und sich aufopfert, so flößt er doch gewiß ein höchst zärtliches Mitleid ein. Und ist diese Liebe, diese Ehrfurcht, welche er uns für die Tugend, die ihn beseelte, ins Herz prägt, nichts?

Obgleich übrigens in beyden Mittelgattungen die Leidenschaft nicht die Grundlage der ganzen theatralischen Handlung ist, so muß sie doch allezeit die Seele davon seyn. Sie allein kann ihr Stärke und Wärme geben; und je weniger leidenschaftlich die Hauptperson ist, desto mehr müssen es Alle seyn, die sie umgeben. Die große Schönheit des Süjets vom Cid und von der Ines, ist die außerordentliche Liebe, welche Rodrigue und Chimene, Don Pedro und Ines für einander haben. Der größte Fehler von Addisons Cato ist hingegen, daß keine einzige Hauptperson tragische Leidenschaft genug hat, die Handlung warm zu machen, und den Seelen der Zuschauer Unruhe, Schrecken und Mitleid einzuflößen.

Die so hohe Schönheit des Süjets von der Iphigenia in Aulis entsteht daher, daß es alle noch bisher entdeckte Triebfedern des Trauer-

spiels in sich vereinigt; es benutzt das System des Fatalismus durch das Orakel, welches die Iphigenia zum Opfer fodert; Es gebraucht das System der wirksamen Leidenschaften dadurch, daß es dem Agamemnon noch immer Freyheit läßt, das, was das Orakel von ihm fodert, zu gewähren oder abzuschlagen, und daß alles von dem innern Streite der sich entgegengesetzten Empfindungen, in seiner Brust abhängt; es benutzt eben dieses System auf einer andern Seite, durch die Ausschweifungen, wozu Liebe, Zorn, Schmerz und Rache den jungen Achill bringen können, und durch das Zusammenstoßen seines Stolzes mit Agamemnons Ruhmsucht; es gränzt von der Clitemnestra Seite, an jene Mittelgattung, wo die guten Opfer der Bösen darinnen werden, daß Ehrsucht, List und grausamer Aberglaube den Armen der Mutter eine geliebte Tochter entreißen, um sie zum Tode zu führen; es gehört endlich von Iphigeniens Seite, zur andern Mittelgattung, wo Unschuld und Tugend selbst sich von Allem, was sie am meisten liebt, losmachen muß, den Gesetzen einer unbarmherzigen Pflicht zu gehorchen. So ist auch in der ganzen Fabel keine Scene, die nicht tragisch

sey; und wer es dem Racine zum Vorwurfe macht, daß er die Liebe hineingemischt habe, sieht nicht, daß er eben dadurch das Pathos aufs höchste trieb, daß er der Iphigenia diesen neuen und so rührenden Bewegungsgrund gab, das Leben zu bedauren, und den Tod zu fürchten.

Da es mein Zweck nicht ist, die verschiedenen Gattungen des Trauerspiels von einander zu scheiden, und sie besonders zu behandeln, so halte ich mich auch nicht bey den ihnen eigenen Regeln auf. **Die theatralischen Wahrscheinlichkeiten**, die **Einheiten der Charaktere, des Interesse und der Handlung**, können sich nie ändern. Bloß die **Einheiten der Zeit und des Orts**, (wozu die Tragödie der Alten durch den Chor unumgänglich genöthiget wurde, und wovon die Griechen sich doch zuweilen losmachten, wie man in den **Eumeniden** in Ansehung der Zeit, und im **Agamemnon** in Ansehung des Orts sieht,) sind weniger streng vorgeschrieben, und auch weniger genau auf dem neuen Theater beobachtet; und diese glückliche Freyheit, ohne welche so viele schöne Süjets für uns verloren seyn würden, haben wir dem Leeren zwischen den Akten zu danken.

Das erste, worüber man sich zum Besten der dramatischen Kunst vereinigte, war, den Zuschauer für ganz abwesend zu halten; denn sich das Publikum auf einem Platze versammlet zu denken, und wie es von da sieht, was in einem Pallast oder Tempel vorgehet, ist eine beleidigende Abgeschmacktheit. Man müßte dabey voraussetzen, daß eine von den vier Mauern niedergerissen sey; und dann bleibt doch noch immer die Schwierigkeit zu begreiffen, wie der sichtbare Schauspieler, auf seiner Seite nicht sehen, und handeln soll, als wär er ganz allein? Der Zuschauer ist also der Handlung nur in Gedanken gegenwärtig, und man denkt sich, das Schauspiel gehe nur bey ihm im Geiste vor sich. Nun mag aber immer in dem leeren Zwischenakte die Idee des erdichteten Orts bey uns verschwinden, und die aufhörende Illusion uns wieder zu uns selbst, und an einen von dem vorgeblichen Schauplatz ganz verschiednen Ort bringen, dergestalt, daß wir uns z. E. im Cinna, wenn die Schauspieler auf der Bühne stehen, im Geiste zu Rom, und beym Schluße des Akts, wenn die Illusion verschwindet, wieder zu Paris befinden; was schadet das? Ist es

nicht gleich viel, wenn man uns im folgenden Akte wieder nach Rom, zu Aemilien und August zurückführt. Dieser Flug der Gedanken ist so leicht als schnell; bey dem Lesen, so wie bey dem Schauspiele, bringt ihn das Auf- oder Zumachen des Buchs, so wie der steigende oder fallende Vorhang natürlicherweise hervor. Der Zwischenakt, oder leere Zwischenraum von einem Akt zum andern, macht also die Veränderung des Orts sehr natürlich.

Aus eben dem Grunde kann der leere Zwischenakt den Begebenheiten, so außer der Bühne geschehen, eine etwas längere eingebildete Zeit als die wirkliche Dauer des Schauspiels schaffen. Denn da die Bewegung das Maaß der Dauer ist, so kann uns die Dauer einer gegenwärtigen Handlung nicht entwischen; da wir hingegen bey einer abwesenden, womit wir uns nicht mehr beschäftigen, die Augenblicke nicht zählen.

Wenn aber bey den Alten der Chor gegenwärtig war, so hatte die Zeit des Zwischenakts immer ein gegenwärtiges und fühlbares Maaß. So war es z. E. nicht möglich vor-

auszusetzen, daß der Gesang und Aufzug des Chors von einem Akt zum andern eine Nacht gedauert haben sollte.

Die gänzliche Abwesenheit der Handlung im Zwischenraume der Akte verstattet also den Schauplatz zu verändern, wenn nur der Uebergang von dem vorigen Orte zum andern in dieser Zwischenzeit möglich ist. Eben so dehnt sie die Dauer der Zwischenakte beträchtlich aus; und so sehr die Griechen alle Wahrscheinlichkeit beleidigt haben würden, wenn sie sich hätten die Freyheit nehmen wollen, die erdichtete Dauer einer immerfortgehenden Handlung bis auf einen ganzen Tag auszudehnen, so wenig beleidigen wir sie dadurch, wenn wir einem Schauspiele, das durch Ruhepunkte unterbrochen wird, eine Dauer von vier und zwanzig Stunden geben.

Man kann noch eine unendliche Menge andrer Folgen aus der Verschiedenheit der beyden Systeme ziehen. Ich begnüge mich hier die unterscheidenden Charaktere davon angegeben, und bewiesen zu haben, daß, wenn das eine, auch einige Vorzüge von Seiten des

Pathos und der Majestät der Handlung vor dem andern hatte, das andere hingegen sich durch größere Entwickelungen des menschlichen Herzens, durch feinere Mahlereyen der Charaktere und Sitten, durch Reichhaltigkeit und Fruchtbarkeit der Süjets, durch Ueberfluß der Hülfsmittel, durch den Reichthum des Detail, und endlich durch eine reinere, nützlichere und allgemeinere Moral genug schadlos halte.

Ueber denjenigen Theil des Geschmacks, welcher sich nach Ort, Zeit, Genie, Meynungen, Sitten und Gebräuchen der Völker ändert, haben wir den Alten nichts vorzuwerfen, und sie hingegen uns auch nichts vorzuschreiben. Unsre wahren Modelle sind die berühmten Dichter des jetzigen Jahrhunderts. Von ihnen muß man das Schickliche, das Anständige, die glücklichen Kühnheiten oder weisen Schonungen, welche die Bühne erlaubt oder fodert, lernen; was für Freyheiten glücken, oder hingehen können; was für Gränzen die edle Vertraulichkeit von der komischen, und das Erhabene vom Schwulst scheiden; bis auf welchen Grad die Natur auf der Bühne verschönert, erhoben und vergrößert werden könne,

ohne der Illusion zu schaden; mit einem Worte, wie weit Dichtung und Kunst gehen könne, ohne Wahrheit und Natur merklich zu verändern. Corneille, in seinen schönen Scenen, muß uns lehren (wenn dieß anders gelehrt werden kann,) dem Styl des Trauerspiels einfache Majestät, dem Dialog gedrungene Kraft, den Empfindungen und Gedanken unerwartete Gradationen zu geben, und in schönen, leichtfließenden Versen, Politur, Correktion, Stärke, Schwung, Fülle und Harmonie zu vereinigen. Von Racinen muß man die glückliche Wahl des allezeit reinen, zierlichen und edlen Ausdrucks lernen; in ihm muß man studiren, wie sich die Sprache ohne Zwang erheben, und mit Würde sinken könne; wo der Reiz des Verses den Zwang davon verstecke; wie die Kunst verschönern müsse, ohne sich sehen zu lassen. Ihr erhabener Nebenbuhler, Voltaire, muß uns endlich besonders lehren, dem tragischen Styl eine lokal Farbe, und einen Ton, der die Sitten und den Genie der Nationen unterscheidet,

zu geben; und dieß Licht einer rührenden Philosophie, das Feuer einer seelenvollen Beredsamkeit, mächtige und hinreißende Wendungen, und die gewaltsamsten Bewegungen der Sprache der Leidenschaften darüber zu verbreiten.

Ende des ersten Theils.

XC
VI, 85
IV. 90.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Marmontel, Jean François,

Ueber die dramatische Dichtkunst

Leipzig 1774

L.eleg.g. 246 h
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574278-7
VD18 14616548-001